DAKAL · HIPECU

Enrique López Castellón

Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire

DAKAL · HIPECU

Enrique López Castellón

Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire

Akal / Hipecu / 44

Enrique López Castellón

Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire

akai

Diseño de portada

Sergio Ramírez

Director de la colección

Félix Duque

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Ediciones Akal, S. A., 1999

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4058-3

I. Romanticismo

La mayoría de edad de Baudelaire coincide con el silencio de las musas románticas. Lamartine guardaba silencio desde sus Recogimientos poéticos. Pero ya en este poemario parecía haber apurado hasta las migajas del festín. Al convertir la poesía en «la razón cantada» y reemplazar la «expansión» (culpable de «la caída del ángel») por la «concentración», en la que vislumbraba la salvación del artista, mostraba su oposición a ciertos postulados del romanticismo. Victor Hugo, a su vez, iniciaba con Los rayos y las sombras una noche del alma en la poesía y anunciaba un cambio literario. Poco antes había proclamado la subordinación de la naturaleza al artista, no imponiendo al arte más patrón que Dios, lo que significaba una noble manera de emanciparle habida cuenta de que en el poema 38 de sus Cantos del crepúsculo había emitido este diagnóstico nietzscheano:

Las supersticiones, cual víboras horribles,

invaden nuestras sienes carentes de semillas,

llevamos en el alma el cadáver podrido

de aquella religión que vivió en nuestros padres.

Ante esta situación, las exuberantes metamorfosis de la naturaleza que se vislumbran en Los rayos y las sombras, especialmente en «Tristesse d'Olympio», constituyen un insulto al poeta aislado y consciente de que sólo puede contar consigo mismo para conservar recuerdos. Su bajada a la cripta le hace ver que dispone del admirable poder de recrear un paisaje hollado aún por las efímeras divinidades que lo habían habitado. De este modo, Hugo lograba oponer a la vida ciega y azarosa la vida interpretada, pues, en última instancia, Cibeles existe únicamente para ser cantada y el descubrimiento de la armonía sólo es el fruto de un duro entrenamiento. De ahí que Baudelaire censurase el

entreguismo de Alfred de Musset, que publicaba sus Poesías completas nada más cumplir los veinte años, resaltando «su total incapacidad para entender el trabajo mediante el cual el ensueño se convierte en objeto artístico». En esta línea cincelaba Gautier sus Esmaltes y camafeos sin más pretensiones que la satisfacción del artesano ni más mérito que la reducción de la poesía a una suerte de «numismática». Esta combinación de fragua y de crisol, de inspiración y de ascesis, ofrecía en Gérard de Nerval un balance inesperado: el amor romántico resultaba ser uno de los rostros de la soledad y la poesía una hábil conjunción de alquimia, astrología y tarot, dirigida a sondear las honduras anímicas del poeta. Bien es cierto que, merced a los moralistas franceses (La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues), había quedado al descubierto el trasfondo de determinadas virtudes que nada tienen que ver con lo moralmente laudable. Era una vía abierta a través de la cual el psicoanálisis freudiano explorará las oscuridades del psiquismo. Pero, por el momento, cierta filosofía y cierta literatura buceaban con especial ahínco en aquellos recovecos del pensamiento y de la conducta singularmente opacos a las luces de la Razón. De esta manera la reacción contra la Ilustración y contra la moral burguesa atacará las ideas de libertad política, de progreso social, de democracia y, sobre todo, de bondad natural. A esta corriente pertenecen desde distintas coordenadas Joseph de Maistre y Edgar Allan Poe, quienes, según Baudelaire, le «enseñaron a razonar» (640)1.

Si Lamartine había llegado a entender que la naturaleza es un laboratorio de encantamientos y metamorfosis, Nerval estaba plenamente convencido de que sólo una interpretación mágica puede descifrar el universo y establecer correspondencias entre sus elementos merced al estremecimiento poético. Ya en estos años Joseph Delorme había profundizado en el alma humana hasta el hastío y había exaltado la belleza de las mujeres marchitas, tímidas o venales, sintonizando su psiquismo con la desolación de los suburbios mientras Théodore de Banville consideraba que el Parnaso no es tanto un templo con cariátides cuanto un circo provisto de excelentes aparatos gimnásticos para que el pícaro realice sus acrobacias. Gracias a Banville, ningún tema estaba ya vedado al lirismo y el idioma quedaba perfectamente saneado y dispuesto para plasmar las contradicciones de la modernidad con la elegancia de un Racine y el prosaísmo de un periodista del Segundo Imperio. El cisne de Lamartine, el cóndor de Leconte de Lisle y el albatros de Baudelaire debían olvidar sus elevadas ensoñaciones y sus vuelos, pues, como sugería con sorna Jacques Vier, Parnasse no rima demasiado mal con impasse. Todas las cámaras de resonancia que había abierto Chateaubriand (la naturaleza, la catedral, el foro) para que propagaran

nuevas ondas sonoras estaban ya cerradas a mediados de siglo. Los paraísos de Lamartine y los infiernos de Byron trasladaban sus nubes y sus claros al interior del poeta dejando a la intemperie una vastísima zona de la psique que había permanecido inexplorada, no porque fuese ignota, sino porque los preceptos de la moral religiosa y el concepto de dignidad humana amonestaban: Hic sunt leones, y había que protegerse a leone et dracone, del león y de la serpiente. Joseph de Maistre, que ya había descendido lo bastante dentro de sí mismo, ascendía asfixiado a la superficie, harto de vergüenza y estremecido en su conciencia de persona decente.

Mientras esta nueva espeleología aguardaba a sus pioneros, los poetas franceses de las últimas hornadas habían cantado a los mártires cristianos o a los nuevos mártires de la libertad recién conquistada. Los menos comprometidos exaltaban las virtudes presuntamente naturales de los pastores no contaminados por las convulsiones de las sociedades urbanas y los aduladores de los nuevos mecenas glorificaban el progreso industrial y científico que habría de reportar supuestos beneficios a toda la humanidad. Desde esta perspectiva, el objeto bello sólo hallaba justificación en virtud de su utilidad social y los moldes de la expresión artística quedaban académicamente definidos por leyes especiales. Fue por estos años cuando Saint-Marc Girardin, profesor de poesía de la Sorbona, se permitía aconsejar: «¡Seamos mediocres!», esto es, resistamos a la tentación de la originalidad y la innovación y sacrifiquemos nuestra individualidad singular en aras del buen entendimiento de todos. Por eso, cuando Alfred de Vigny era recibido en la Academia Francesa sabía muy bien que ello no suponía un reconocimiento oficial de sus poemas, recientemente condenados por su «exaltación desmesurada». Y es que el romanticismo había iniciado una revolución que nunca pudo culminar, porque, como decía Sainte-Beuve, no bastaban la versificación anticlasicista y la personificación del lirismo para asegurar la conquista del toisón de oro. Su mayor mérito en la historia de la poesía había sido recuperar el gusto por la experiencia y la pasión por la aventura y destacar el sentimiento de la universalidad poética que extendía la poesía al teatro, a la novela y en muchos casos a la vida entera. De ahí la crítica romántica a la división de géneros literarios y artísticos que habría de desembocar en lo que Baudelaire entenderá como «correspondencias» entre los contenidos sensoriales y, por ende, entre las bellas artes. Esta nueva forma de sentir exigía una nueva forma de lenguaje, sobre todo porque el romanticismo era realista en un doble sentido: el de pretender reflejar la realidad y el de ejercer un efecto sobre ella mediante la versificación y el ritmo. Para un poeta moderno como Baudelaire, el mundo exterior se fundirá con el interior, y éste se hará cada

vez más misterioso e insondable.

El romanticismo francés había estado, además, fuertemente marcado por las convulsiones, esperanzas, nostalgias e iras de la agonizante sociedad preindustrial. A diferencia del alemán, nunca llegó a profundizar en el gran secreto del universo; se esmeró, eso sí, en pulir y depurar el idioma a la vez que expresaba la reacción de la sensibilidad artística a las agitaciones sociales con una elocuencia de tribuna. Los poetas sabían muy bien que se hallaban al margen o incluso en contra de la sociedad de su tiempo, y ésta, en el mejor de los casos, se limitó a ignorarlos y en el peor a maldecirlos. Los poetas malditos (según la célebre expresión de Verlaine) fueron poetas que maldijeron porque antes habían sido maldecidos. En conflicto con la sociedad, identificaron poesía y revolución, en conflicto con la religión, pretendieron emular al ángel luminoso arrojado a las tinieblas; en conflicto con la evidencia sensible o con la conciencia superficial, se perdieron en la exploración del inconsciente onírico, desde la Aurelia de Nerval hasta el Sueño de Tristan Corbière, desde Los paraísos artificiales de Baudelaire hasta los delirios del surrealismo; en conflicto con su corazón e inteligencia, se convirtieron en verdugos de sí mismos, logrando que la Endecha de Laforgue fuese más cruel y despiadada que todos los lamentos románticos, en conflicto con el lenguaje, pese a ser su tierra natal, buscaron su salvación entre los despojos de su propio encarnizamiento. Nunca los poetas han exaltado tanto la palabra, al tiempo que dudaban de las formas preceptivas para hacerla eficaz.

Corría, asimismo, por el romanticismo una corriente subterránea que permitirá en su día la eclosión de las flores malsanas de Baudelaire. Las reflexiones de Lamartine sobre la belleza y la voluptuosidad incluían una imagen de la mujer más rica e inquietante que la presentada hasta entonces. La Daïdha de La caída de un ángel, la fumadora en narguile e incluso Graziella, resucitada por el demonio del mediodía, celebran que Eva, la madre universal, se una a los cánticos e himnos que el sentimiento de pecado pretendía silenciar. Como por azar, los olores, vehículos de una peligrosa molicie, invaden el spleen con su cortejo de desencantos y de fúnebres cadencias. En «La viña y la casa» de los Recogimientos poéticos, Lamartine avanzaba unos versos que podría haber firmado luego Baudelaire:

¿Qué fardo te subyuga, oh alma mía,

en ese viejo lecho de los días labrado por el tedio,

cual fruto de un dolor que oprimiera a entrañas femeninas,

ansiosa por nacer y llorando por haber nacido?

La teoría del arte por el arte, surgida de los escombros del romanticismo moribundo, era, en última instancia, una reacción contra la demanda funcional y utilitaria de la burguesía ascendente. Los artistas que adoptaron este lema eran plenamente conscientes de que estaban condenados a la marginación. Esto explica que un poeta tan elitista como Baudelaire participara en la insurrección de 1848, codo a codo con el pueblo revolucionario. La lucha encarnizada contra el enemigo común (el mercantilismo inhumano del orden burgués) impedía por su urgencia mayores matizaciones. Ante la imposibilidad de encontrar un lugar no convencional e independiente en el nuevo sistema, numerosos artistas reclamaron para sí el terreno de la belleza pura y se singularizaron como grupo residual, más allá de los valores dominantes de la época. Corrían, claro está, un riesgo considerable, y muchos pagaron su reto con el dolor y la pobreza que suelen acompañar a toda existencia inadaptada. Baudelaire sintetizó esta opción en unos versos memorables:

Dos voces escuchaba: una insidiosa y firme,

decía: «La Tierra es un pastel de infinita dulzura,

yo puedo (y tu placer no tendrá entonces coto)

despertar en ti un ansia de similar tamaño».

Y la otra susurraba: «Tú que viajas en sueños, ven

fuera de lo posible, más allá de todo lo sabido». (46)

Semejante opción obligaba a redefinir los conceptos mismos de artista y de

belleza, diferenciándolos tanto del racionalismo abstracto y universalista como del romanticismo burgués. Porque, efectivamente, el romanticismo era un movimiento en esencia burgués, aún más, era (como ha señalado Arnold Hauser) el movimiento burgués por excelencia, que había roto con los convencionalismos del clasicismo, con el artificio y la retórica cortesanos, con el estilo elevado y el lenguaje refinado, para acabar cantando al amor convencional. Con todo, el romanticismo francés, que había sido en sus orígenes, con palabras de Georg Brandes, «una literatura de emigrados», siguió siendo hasta después de 1820 el portavoz de la Restauración. Hemos de esperar a 1825-1830 para verle evolucionar hacia un movimiento liberal que formuló sus objetivos artísticos en consonancia con la revolución política. Ahora bien, aunque la ideología liberal triunfó aparentemente en las constituciones y en las instituciones occidentales, la Europa moderna, con su política capitalista, sus monarquías militaristas e imperialistas, sus sistemas administrativos centralistas y burocráticos, sus iglesias rehabilitadas y sus religiones oficiales, era, en igual medida, obra de la Restauración y de la Ilustración, por lo que tan legítimo resulta ver en el siglo xix un período de oposición al espíritu de la Revolución, como defender la tesis de que en esta centuria triunfaron los ideales de libertad y progreso. Si ya el Imperio napoleónico significó la disolución de los ideales individualistas de la Revolución, la victoria de los aliados sobre Napoleón, la Santa Alianza y la Restauración de los Borbones condujeron a la ruptura definitiva con el siglo xviii y con su idea de basar el Estado y la sociedad en el individuo. Ello no quiere decir naturalmente que pudiera desalojarse de las formas de pensar y de experimentar de la nueva generación el espíritu individualista, lo que explica la contradicción entre la política antiliberal y las tendencias innovadoras de la época en el campo literario.

Al principio, los románticos franceses se declararon partidarios incondicionales del legitimismo y del clericalismo, mientras fueron principalmente los liberales quienes representaron en el campo literario a la tradición clásica. Como señala Charles-Marc des Granges, no todos los clásicos eran liberales, pero todos los liberales eran clásicos. Es probable que no haya en toda la historia del arte un ejemplo más claro de que una postura política conservadora resulta perfectamente compatible con una actividad artística progresista. No puede extrañarnos, entonces, que Baudelaire abriera nuevas vías a la poética contemporánea mientras en materia política sustentaba las mismas tesis ultraconservadoras de Joseph de Maistre y de Poe.

La reacción contra el romanticismo pretendía conservar su espíritu

antiacademicista pero conservando el aristocratismo clásico. Desconfiaba de las pasiones y rechazaba abiertamente la ingenuidad de la tesis sobre la bondad natural del hombre, pero suscribía la fe ciega en el pecado original y vivía su debilidad por la sensualidad y el erotismo con agudos remordimientos; criticaba el espíritu antipoético de la Ilustración, pero admiraba la lógica y el análisis, con el convencimiento de que toda hipótesis exige su conclusión. Baudelaire, que ilustra esta postura, odiaba a Voltaire, pero apoyaba con entusiasmo el dictamen de Diderot: «La sensibilidad apenas caracteriza al genio. No es su corazón, sino su cabeza quien lo hace todo». La inspiración romántica perdía valor frente al trabajo continuado y pertinaz del artista moderno.

En este momento social y literariamente crítico inicia su obra Baudelaire. Heredero por sus relaciones y sus lecturas de los románticos de la generación de 1830, se siente próximo a unos autores en los que encuentra su inspiración más clara: Chateaubriand, encarnación del «dandysmo de la desdicha», Pétrus Borel, el licántropo, cuyas «lucubraciones» colman sus ansias de bohemio marginado, y, sobre todo, Sainte-Beuve, el autor de Poesías y pensamientos de Joseph Delorme, modelo de poemario para Baudelaire durante largo tiempo, encarnación de un romanticismo tardío que en 1859 seguía considerando «una bendición celestial o diabólica». Frente a los excesos del romanticismo, se sentía vinculado a los movimientos y grupos que preconizaban el retorno al rigor formal y a la seriedad del «oficio» poético. Admiraba a Gautier, que en la época de Hernani había sido uno de los pioneros del romanticismo y que desde 1840 se había convertido en abanderado de la teoría del arte por el arte, germen de las escuelas formalistas que, mucho antes del célebre Parnaso Contemporáneo, dieron origen a la Escuela Plástica y a la Escuela Pagana. Su programa era claro: acabar con la desmesurada espiritualidad romántica, restaurar el culto a una Belleza «laica» y pura y dar prioridad a la perfección formal sobre la expresión sincera de las emociones. En contacto con estos «poetas impecables» y virtuosos de la versificación, Baudelaire tomará conciencia de la importancia de las estructuras formales en la poesía que marcarán la arquitectura global de Las flores del mal y de cada uno de sus poemas. Ello no quiere decir que se pasara con armas y bagajes a las filas del formalismo. El «materialismo pagano» de éste no se compaginaba con su espiritualidad y su singular misticismo, al tiempo que su dimensión «naturalista» no casaba con el pesimismo de Baudelaire en base a su idea de una naturaleza caída y viciada por el pecado original, que le hacía más proclive a sospechar de lo bello y a denunciar la espontaneidad natural. Entendía, por el contrario, que no puede haber perfección artística sin emoción ni oficio poético sin temperamento, y ello determinó que mientras Gautier

evolucionaba hacia un formalismo esclerótico, una de las últimas trampas del clasicismo, Baudelaire abriese con plena lucidez la senda de la poesía de la modernidad por la que luego transitarán Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. La duda atormentada de Verlaine entre la fascinación y el horror hacia el placer, entre la maldición y la plegaria, lacerado por remordimientos masoquistas y aguardando en casas de prostitución la luz de una aparición inefable, la cólera negra de Rimbaud, su desafío a la realidad y su hechizo blasfemo, y el cincelado de Mallarmé, su esfuerzo por una forma rigurosa y secreta frente a la abundancia o la redundancia románticas, no podrían entenderse sin hacer referencia a Baudelaire.

Solitario al final del período romántico, como lo había sido en cierto modo Chénier al final del neoclasicismo, y abierto a la poesía por venir, como Chénier se había proyectado en Musset y en Lamartine. Muchos dirán que en la Edad Media y en el Barroco ya se habían cultivado en el jardín de la literatura la mayoría de las flores del mal y toda suerte de indagaciones infernales, funerarias y macabras; que Boileau y Bossuet habían anticipado el tema del spleen en sus divagaciones sobre el tedio. Sin embargo, el mérito de Baudelaire radica en haber logrado que la poesía francesa no siguiese prisionera de una mitología grandiosa y encantadora pero perteneciente a un mundo en vías de extinción, en haber aceptado el reto de su época con la misma mezcla de deseo y de horror, de fascinación y de rechazo que experimentara hacia París y hacia la mujer. Mago y maldito a partes iguales, sin el fondo filosófico de Novalis o de Hölderlin, sus universos son la sensualidad y la palabra, cuyos recursos trató de ampliar y flexibilizar sin dejar de ser fiel a las estructuras heredadas del clasicismo. Como indica el poeta surrealista Philippe Soupaul, «los poetas de esta época no podían creer que tras el nacimiento y expansión del romanticismo iba a elevarse por encima de él una nueva poesía». En esta atmósfera crepuscular que otros, como los parnasianos, iban a tratar de iluminar con fuegos artificiales que hicieran visible la conjunción de arte y ciencia, hay que situar y comprender el acontecimiento decisivo que representó para nuestra modernidad literaria la aparición en 1857 de Las flores del mal.

1 Las cifras entre paréntesis corresponden a las páginas de Oeuvres complètes, de Charles Baudelaire. Éditions du Seuil, L’Intégrale, París, 1968. Todas las traducciones de los textos que se citan son mías.

II. Sensaciones

La naturaleza eminentemente sensual de la literatura de Baudelaire constituye la clave esencial para el recto entendimiento de la dimensión espiritualista de su obra. Privilegia la vista y, por ende, la pintura entre los sentidos y las artes hasta el punto de ver en un poeta como Hugo «un pintor excelente» y detectar en un músico como Wagner «su habilidad para pintar el espacio y la profundidad». Baudelaire es también un poeta del claroscuro, de los destellos apagados por la espesura de las sombras o de la pereza, pues noche y día intercambian sus magias. Prefiere los crepúsculos, esos momentos de transición de la aurora y el ocaso cuando los colores palpitan con el primero o el último resplandor de un sol que nace o que se pone. De este modo, todo color debe interpretarse en términos de vida latente, lo que le lleva a odiar el negro, carente de irradiación y de subyacencia, aunque le encantaría poder imaginar «un sol negro que derramara luz y felicidad» (64 y 175), como símbolo de la fascinación del mal y del rescoldo de ese astro caído que es Lucifer. Entre la lucidez radiante e hiriente y la oscuridad más completa, el poeta se inclina por el destello de los soles que lucen bajo el velo de las nubes, los «soles mojados» por la lluvia (71 y 72) o los soles crepusculares u otoñales que ya han perdido la plenitud del mediodía o del estío. Este esplendor amortiguado por la distancia o los obstáculos, que permite la armonía de una claridad suficiente y una deliciosa opacidad, puede tener también una dimensión temporal, siendo entonces la luz del pasado la que llega hasta el presente, tamizada por la espesura de la memoria.

La gama de sonidos y de perfumes, los léxicos del vocabulario, son parte fundamental de un mismo sistema de representación que tiende a mostrar imágenes y a experimentar cuadros. Incluso los símbolos le «observan con miradas familiares» (46). La pintura constituye, además, la «prueba» de la representación, pues merced a ella se percibe con más claridad la presencia (o la ausencia) del sentido en el juego de líneas y colores. Representa, así, el espacio privilegiado donde puede producirse la feliz coincidencia de dos miradas (la del artista y la del espectador) y, por ello, de dos subjetividades llamadas a corresponderse infinitamente en la limitada superficie del tiempo.

Para Baudelaire, auténtico «pintor de la vida moderna», el poeta es, ante todo, un sujeto que mira, que refleja, que capta imágenes al vuelo para hacer que

cristalice su fugacidad. Su actitud es la del receptáculo que admite todo contenido y que siempre está dispuesto a dejarse impresionar por el contacto inesperado y huidizo. De ahí que ame los esbozos y los dibujos que captan más rápidamente la verdad de lo real, pues se trata de «separar de la moda lo que ésta puede contener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio» (553). Búsqueda paciente, desciframiento tenaz de lo cotidiano donde el creador ve, paradójicamente, un «desierto de hombres» grande y populoso, porque el paisaje del París decimonónico es ya el de una muchedumbre solitaria y laboriosa, el páramo donde coexisten personas y cosas yuxtapuestas, no relacionadas, como una inquietante parataxis de hombres y de objetos perdidos en su cercanía y en su promiscuidad. Esta multitud en constante movimiento es el primer dato sensorial que llega a la mirada del poeta urbano. Como dice Benjamin, «la masa era el velo agitado a través del cual Baudelaire veía París».

La concentración del artista, la mirada del poeta inmerso en la multitud, se convierte entonces en una suerte de prostitución o de orgía «santa e inefable», en la que «el alma se entrega por entero al imprevisto que se presenta, al desconocido que pasa» (155). Esta salida de uno mismo para permitir que el yo sea roto, penetrado e invadido por los objetos a los que dirige su atención, corresponde, en primer lugar, a una apropiación narcisista del universo porque el yo sólo se pierde para reencontrarse por doquier (552). Si este observador se sumerge en la masa es para perseguir a un desconocido que se le antoja su doble, como en una novela de Poe. Pero, en segundo lugar, esta actitud entraña la destrucción del artista por la alteridad. La penetración, la sacudida y la congestión que produce en el poeta el «cuadro de la vida exterior» pueden acarrearle una metamorfosis, pues siempre corre el riesgo de convertirse en las imágenes del mundo exterior que excitan su sensibilidad, tornándose entonces un yo a la deriva y sin amarras. De ahí que la identidad del artista, del amante y de Dios, «el ser más prostituido» en cuanto «receptáculo común, inagotable del amor» (635), se halle en estado permanente de flotación. Como apunta Vitiello, «ningún ente es ya en sí. Todos y toda cosa: Tierra y cielo, divinos y mortales son reflejo del otro, reflejo del reflejo, apariencia de apariencia». Llegamos, así, al punto álgido de la eliminación del yo mediante esta captación gradual del mundo externo. «Sucede a veces (explica Baudelaire) que la personalidad desaparece y que la objetividad, que es la propia de los poetas panteístas, se desarrolla en ti de forma tan anormal que la contemplación de los objetos exteriores te hace olvidar tu propia existencia, confundiéndote pronto con ellos» (575). La personalidad a la que alude es esa distancia singular que separa

siempre al yo de su espectáculo, de su sensación y de sí mismo. Pero en lo que llama Baudelaire «objetividad» esa distancia se anula. Ya no «ve» un árbol o un pájaro: «Pronto tú eres el árbol… ya eres el propio pájaro» (575). Un pájaro que en todos y cada uno de los momentos de su vuelo se halla en el centro del mundo, pero que lleva en sí el germen de su propia destrucción. Baudelaire expresa esta autoaniquilación gradual en la terrible experiencia de un fumador en pipa: «Supongamos que estás sentado y fumando. Tu atención se detendrá demasiado tiempo en las nubes azuladas que despide tu pipa. La idea de una evaporación lenta, sucesiva, eterna, se va apoderando de tu espíritu y pronto aplicarás esa idea a tus propios pensamientos, a tu materia pensante. Por un singular equívoco, por una especie de transposición o de quid pro quo intelectual, sentirás que te estás evaporando y atribuirás a tu pipa (dentro de la cual te sientes acurrucado y apretado como el tabaco) la extraña facultad de fumarte» (575). El sueño del poeta (expresado aquí en la pesadilla del opiómano) es irradiar y expandirse, crear, mediante una multiplicación fecunda, una armonía total; esforzarse, no tanto en pasar de lo múltiple a lo uno, sino, a la inversa, en preguntar por el tránsito de lo uno a lo múltiple. Ahora bien, si todo es número y si al final de todo crecimiento numérico, de toda multiplicación y, en última instancia, del proceso natural de todo ser vivo se produce una descomposición, al pesar que experimenta el poeta por el paso inexorable del tiempo se une aquí la queja de un sujeto inmerso en la multiplicidad y condenado a experimentar de por vida la felicidad y la desgracia, el rigor y el exceso del número (88).

Desde estas coordenadas, no puede extrañarnos que el perfume sea tan consustancial a Baudelaire como el color a Rimbaud o la melodía a Verlaine. Efectivamente, el perfume reconstruye en la sensación olfativa la unidad perdida del ser, haciéndole poseer un universo evaporado aunque enteramente presente y resucitado en cada aspiración y en cada partícula inhalada. Al mismo tiempo, moviliza al ser adormecido y le devuelve la energía propia de la embriaguez. Merced a esta energía, el sujeto pone en marcha el mecanismo de la evocación y de la imaginación que inicia un viaje en el espacio (a países exóticos) o en el tiempo (al paraíso de la infancia), pues «igual que otros espíritus bogan en la música», el de Baudelaire «nada en el perfume» (56). Como el viajero permanece inmóvil, el perfume se hermana con la pereza, como fuente de placer para el poeta entregado a «los vaivenes infinitos del ocio embalsamado» (56). «El baño perfumado de pesar y deseo» (149) es sin duda el estado sensorial-espiritual que Baudelaire opone al poder devastador del tedio, ya que si el paso inexorable del tiempo genera spleen, el olfato, que es el más apto de los sentidos

para retornar al pasado «en espíritu», permite una recuperación de lo perdido. Como cada cuerpo y cada lugar tienen un olor propio (hasta el infierno tiene para Baudelaire un olor característico) y su percepción yace en la memoria, volver a experimentar un perfume olvidado es resucitar a un fantasma del pretérito (70). Walter Benjamin lo explica con claridad: «El olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las impresiones sensoriales sólo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que ningún otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la conciencia del paso del tiempo». De ahí que en un verso dictado por el spleen exclame Baudelaire. «¡La adorable primavera ha perdido su olor!» (90).

Ahora bien, si Baudelaire amó tanto los perfumes es porque en ellos se evapora el objeto con singular perfección, especialmente en el caso de perfumes corrompidos. Éstos son siempre más «ricos y dominantes» que los perfumes frescos y pueden embelesar al espíritu y a los sentidos, porque se desintegran y llenan los espacios con «la expansión de las cosas infinitas» (46). De este modo, el perfume representa el símbolo perfecto de la evaporación paulatina pero inexorable de todo ser. No hay aquí interioridad ni esplendor ni un maridaje fascinante entre elementos opuestos: el objeto existe por entero en cada partícula olorosa, aunque esa presencia se capte como una ausencia. Se trata (como explica Sartre) de «un cuerpo desencarnado, evaporado que, pese a ser enteramente él mismo, se ha convertido en un espíritu volátil. Esa volatilidad o, en expresión de Baudelaire, esa sutileza, esa capacidad que tiene el perfume de esparcir su sustancia en una infinidad de moléculas impalpables, le convierten en un mensajero ideal porque es absolutamente inaccesible. Estos perfumes tienen, para él, el poder de darse enteramente sin reservas y de evocar un más allá inalcanzable. Son a un tiempo cuerpos y negaciones de un cuerpo. Hay en ellos una especial insatisfacción que se funde con el deseo que tiene Baudelaire de estar perpetuamente en otras partes».

Los perfumes sólo existen para señalar esas otras partes: son puras alusiones. En el mismo plano que los murmullos, las transparencias y los centelleos, atestiguan la capacidad del objeto para evaporarse. Con todo, el perfume es el símbolo más profundo del ser porque expresa la tendencia de todo objeto a debilitarse y desaparecer, convirtiéndose en presa del no ser. «Toda flor se evapora igual que un incensario» (69). Esta es la razón de que el poeta, vislumbrando el agotamiento, se obsesione por la muerte espiritual que le anuncian las largas horas de letargo interior. En el terreno de lo imaginario, esta obsesión se traduce

en sueños que hacen referencia a lo seco, lo frío, lo helado: la fuente se agota, las voces callan, la luz se oscurece, el fuego se apaga. La fría crueldad de «un sol de hielo», víctima de la coagulación de su propia sangre (69), responde, entonces, al suplicio de la sed que de forma tan terrible describe en «El cisne», donde un palmípedo, escapado de «una casa de fieras», sufre la sequedad del pavimento urbano, «bañando, nervioso, sus alas en el polvo» (97). A la irritación que genera esa sequedad la imaginación añade la quemadura estéril del hielo y el dolor del agua congelada, transida de mil cristales hirientes. Porque lo seco y lo helado coinciden en su carencia de fluidez, de flexibilidad, de ternura y de afecto. Caen por entero del lado de lo que perfora y desgarra. Toda evaporación y todo esplendor procedentes del objeto pueden lastimarle y empobrecer su esencia. Sólo los perfumes escapan a este reproche, porque son demasiado sutiles y volátiles para que su emanación disminuya su poder aromático. «El grano de incienso que llena una iglesia o el almizcle impregnado a una bolsita» (64) perderán muy poca capacidad de expansión al derramarse fuera de sí mismos. El perfume, además, remite a su fuente, no como el contenido que revela la existencia del continente, sino como una música que es capaz de sugerir un sentido. El perfume, como la música, sugiere ideas que no contiene, y ello explica el lugar privilegiado que ocupa en los ensueños de Baudelaire.

Sin embargo, otras sustancias volátiles suscitan sensaciones ambiguas en el poeta por su tendencia al equilibrio entre la transparencia y la opacidad, la manifestación y el silencio. La niebla es tal vez el caso más significativo. Para Baudelaire, es el símbolo del cansancio, la consecuencia de un derroche del ser, el castigo por la prodigalidad impía que se ha hecho del fluido nervioso: «Hemos esparcido nuestra personalidad a los cuatro vientos y ahora cuesta un esfuerzo enorme reunirla y concentrarla de nuevo» (578). Baudelaire describe la languidez que se va apoderando poco a poco de todas las facultades del opiómano como una niebla que se extiende a lo largo y ancho de un paisaje. Esa niebla es la ceniza del alma, la trama o el tejido de un agotamiento espiritual. Pero, a la vez, la niebla permite acercar y conocer esas mismas realidades cuya sustancia parecía haber disipado. Entonces se convierte en una atmósfera propicia porque permite tamizar la luz solar y convertir las llamas en calor humano. Si a Baudelaire le encantan los «soles brumosos» que brillan en «los cielos mojados» y prefiere las mujeres cuyos ojos satánicos lucen a través de la niebla o a través del velo de las lágrimas es porque sólo esa bruma le permite arrostrar los fulgores del sol y porque sólo ese llanto logra abrirle las puertas de la intimidad de un corazón (71).

Pero cuando la niebla se vuelve demasiado espesa y tiende a coagularse, pierde su capacidad de revelar y se convierte en una materia muerta que acaba asfixiando a una vida. Podemos ir siguiendo esta metamorfosis en la primera parte de Las flores del mal que lleva por título «Spleen e Ideal». En ella apreciamos que la niebla se inmoviliza y densifica hasta llenar el aire de partículas de barro que ya no dejan pasar ningún mensaje. Baudelaire se pregunta retóricamente si «puede iluminarse un cielo fangoso y negro», si cabe «desgarrar las tinieblas más densas que la pez, sin mañana y sin noche, sin astros ni fúnebres relámpagos» (74). Pronto se vislumbra la pesadilla de una solidificación progresiva que ya no puede ser atravesada. El yo coagulado lucha con la inmovilidad que se va apoderando de él y «muere sin moverse, entre grandes esfuerzos» (83). Ahogada por la niebla y la nieve, la «materia viviente» queda reducida a «una roca de granito rodeada de un espanto baldío, adormecida en medio de un Sáhara brumoso» (85).

Su obsesión por la niebla le lleva, así, a su obsesión por la roca, pues la muerte (simbolizada primero por la densificación de la niebla) revela ahora su rostro pétreo. Satán, «el imprevisto», será quien muestre el carácter punitivo de esta petrificación al decir a los condenados:

Voy a llevaros a través de la espesura,

compañeros de mi triste alegría,

a través de la espesura de la tierra y la roca,

a través del confuso montón de vuestra ceniza,

hasta un palacio tan grande como yo, de un solo bloque,

y no formado de piedra quebradiza,

pues lo ha creado el pecado de todos. (92)

De este modo, las características de la piedra (su rigidez, su inmensidad, su dureza, su sequedad y su sofocante densidad) valen para simbolizar tanto nuestro

pecado como nuestro castigo. Una vez malgastada, evaporada, disipada, extinta, sus propias cenizas sirven de sepultura a nuestra vida.

Frente a esta oscuridad asfixiante de la niebla densificada, aunque infranqueable también como la piedra, el cristal es, para Baudelaire, una sustancia admirable que sustituye la opacidad de la niebla por la visibilidad plena, pero vedando el acceso inmediato al objeto. El cristal separa y une, sustrae y propone. Por eso, «no hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante, que una ventana iluminada por una vela. Lo que se puede ver a la luz del sol es siempre menos interesante que lo que pasa a través del cristal» (174). Mientras el sol desnuda, abruma, alumbra nuestra igualdad en la miseria, el cristal tranquiliza, hace de fanal protector, convierte la realidad en espectáculo, lo absurdo en enigma, lo simple en profundo; y nosotros mismos nos convertimos, detrás de él y por él, en espectadores y, por tanto, en inocentes. A menos que se rompa el cristal, gesto sádico y sacrílego, como se explica en «El mal cristalero» (151-152), el espectador no tiene nada que temer. Aunque no oculta el enigma hace algo mejor: lo señala y lo veda. Al dejar ver y al aislar los objetos, el cristal enriquece lo que preserva. Por ejemplo, cuando Baudelaire se pregunta a qué se debe el colorido armonioso de un paisaje, percibe que es al «barniz espeso y transparente de la atmósfera», barniz que, unido a veces al cristal que protege al cuadro, posibilita el maridaje de tintes y matices al tiempo que les hace brillar en la plenitud de su singularidad. Gracias a su alejamiento, los objetos pueden fecundarse entre sí, por lo que el espacio sirve de caja de resonancia donde emergen y se intercambian las diversas cualidades sensibles de un paisaje. La luz llama, así, al color y el color despierta a la luz. Cada color comunica gozosamente su principio, su peculiar vibración, y acepta modificarse a tenor de los mensajes que le envían los demás colores. Cada color resuena, se supera, se pierde y se reencuentra en todos los demás, creando poco a poco esa reciprocidad totalmente terrena, esa unidad sensible a la que tiende la mística personalísima de Baudelaire. Uno de los tormentos de la droga consiste precisamente en impedir esa unidad acentuando los límites, la yuxtaposición, el enclaustramiento y la indiferencia mutua de los objetos (574-575).

La verdadera transparencia, por el contrario, es un vacío tibio, flexible y casi líquido. Por eso, el cielo donde «nada» el espíritu en el poema «Elevación» contiene a un tiempo agua y fuego: es «un puro y divino licor» y «una clara llama que llena los nítidos espacios». Todo sucede como si el propio sol se hubiese dignado a abandonar su cénit inaccesible para hundirse en el mar entibiándolo y potenciando su fecundidad. Este espíritu nadador es la antítesis de

Ícaro: «surca la inmensidad profunda», pero se siente sostenido por ella. No necesita correr tras «el Dios que se retira» (135). Porque gracias al espacio transparente que se extiende entre la tierra y él, «comprende sin esfuerzo el lenguaje de las flores y de las cosas mudas» (46).

III. Balanceos

La conciencia de un poder del que nunca se hace uso corre el riesgo de paralizar toda apertura a un gesto futuro. Los eternos aplazamientos, los proyectos frustrados y los sueños irrealizables pueden desembocar en un estancamiento y en la prueba lamentable de una impotencia. Baudelaire lo atestigua con su propia vida. Para impedir que la capacidad se anquilose, habrá que preservar su fecundidad admitiendo que se movilice ligeramente e imite los inicios de una actividad. Esa movilidad, como ha explicado Jean-Pierre Richard, puede revestir la forma de la vibración, del latido y del balanceo. Ahora bien, frente a los sobresaltos y las sacudidas de la vibración y la alternancia de expansiones y crispaciones del latido, el balanceo reviste una mayor perfección y procura una honda felicidad en virtud de la armonía entre el movimiento y el sujeto mecido, y del equilibrio que genera en torno a un eje fijo. Esta dicha serena puede darse en el espacio (el vaivén de una hamaca bajo un cielo tropical o el del camarote de un barco acunado por las aguas tranquilas de un puerto) y en el tiempo (el movimiento alternativo en dirección a un pasado y a un futuro). Este balanceo es, en palabras de Proust, «una de las notas fundamentales de la imaginación de Baudelaire, para quien la experiencia del balanceo representa tal vez la forma más accesible de regreso al paraíso de la infancia». Momentos de ocio y de reposo en los que el espíritu somnoliento es mecido por sensaciones de cálido invernadero y se despierta «el gusto por el ritmo y la belleza» (176).

Hay en Baudelaire una estética y hasta una moral del balanceo, pues en éste todo se armoniza y el alma acunada mantiene el dominio de un movimiento que constituye una espléndida síntesis de indolencia y de acción. En contraste con la expansión suma, expresada en la imagen de un caballo desbocado que avanza inexorable hacia el abismo, el poeta ama «la gracia misteriosa y compleja» del movimiento de un carruaje o de un navío que emana de «la serie de figuras geométricas que esos objetos engendran sucesiva y rápidamente en el espacio» (565). Baudelaire lo explica así: «El encanto infinito y misterioso que conlleva la contemplación de un navío, sobre todo cuando está en movimiento, se debe a la multiplicación sucesiva y a la generación de todas las figuras imaginarias que los elementos reales del objeto operan en el espacio» (628). A diferencia de lo que sucede en otros contextos, la multiplicación y la generación no aparecen aquí

como elementos perturbadores de la percepción sensorial, sino como factores que producen una euritmia. «La idea práctica que se desprende de este trazado de líneas que realiza el movimiento es la hipótesis de un ser vasto, inmenso, complicado, pero eurítmico» (628). Si esa amplitud, si esa inmensidad, no producen vértigo es porque su complejo dinamismo se halla sometido a una ley y a una mirada omnipotente. El espectador está siempre en el centro de su espectáculo, y ese espectáculo sólo existe y tiene sentido en relación a él.

Sin embargo, el balanceo se enriquece cuando se convierte en sinuosidad, esto es, cuando al vaivén se añade un avance, a la pereza un impulso hacia delante. Baudelaire se refiere al «inmenso gozo» que siente el apasionado observador en medio de la muchedumbre de la metrópolis y lo describe como «un instalarse en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo e infinito» (552). Asimismo, la mujer más voluptuosa es la que abandona su indolencia e imita los movimientos de «la serpiente que danza», en la que todo (vestido, cabellos, caderas) se contonea con la rítmica armonía de «un bello navío que se balancea de borda a borda» (58) o de «la luna ondulante que envía un blanco rayo al lago estremecido» (110).

Esta ondulación, que el poeta ha de lograr también en el lenguaje para que éste sea lo suficientemente flexible y pueda adaptarse a todo contenido, adquiere una dimensión espiritual en el pensamiento de Baudelaire. Por ejemplo, mirar cómo flota un navío es observar el tránsito de «lo real» a «lo imaginario», vislumbrar la «génesis» de múltiples formas inconcretas, destinadas a desvanecerse inexorablemente, que realiza un objeto material. El balanceo cumple, así, la función de establecer un equilibrio entre lo físico y lo mental. Pero, además, la línea sinuosa difumina perfiles y contornos. Representa el margen de estremecimiento, escalofrío y temblor que la naturaleza concede a toda línea viva. De ahí que, propiamente hablando, no pertenezca al campo de las líneas sino al de los márgenes y los halos. Su papel es conjuntar y casar, y ello le convierte en el lugar por antonomasia de las transiciones sensibles, como sucede en la fusión íntima de los colores que se produce en el arco iris. Este rechazo de la línea recta, que en Stendhal trasluce un ansia de ternura, en Baudelaire responde a la nostalgia de una unidad «vasta como la noche y como la claridad» (46), donde todas las realidades sensibles serían un eco de las demás y donde todas se buscarían y responderían sin unirse nunca plenamente.

Baudelaire es, sin embargo, plenamente consciente de que la ondulación puede convertirse en torbellino y deslizarse por la vertiginosa pendiente en donde

terminan desembocando todas las expansiones felices. Así, en «Armonía de la tarde», «sonidos y perfumes dan vueltas en el aire» borrando toda distinción y produciendo una especie de pesadilla donde el alma se siente aterrada ante la posibilidad de una «nada vasta y negra» y «el sol se ahoga en su propia sangre coagulada» (69). El éxtasis que produce la sinuosidad llevaría al vacío y a la coagulación si el último verso del poema no ordenase el remolino vertiginoso de las apariencias y lo dispusiera con veneración en torno al fuego espiritual de un recuerdo como los rayos en círculo de una custodia. Ésta es la causa de que Baudelaire no se entregue plenamente al éxtasis de la ondulación y de que recurra a la frialdad del metal para helar el deleite de la sinuosidad. El encanto de los sinuosos andares de la mujer que avanza «como esas largas serpientes que los malabaristas sagrados agitan cadenciosos en la punta de un bastón», queda inmediatamente neutralizado por la indiferencia y la insensibilidad de «unos ojos hechos de minerales» donde «resplandece, como un astro inútil, la fría majestad de la mujer estéril» (58). Esos ojos en los que «nada se revela», esos metales cuya identidad se reduce a la dureza muerta de su superficie, son la encarnación de la pura rigidez de la nada. Ya no será el espíritu, sino el no ser, quien detendrá y equilibrará el terrible vaivén entre la vida y la muerte.

Lo ideal sería, naturalmente, dominar siempre lo sinuoso obligándole a ser fiel a su origen y a respetar su eje. Así, la ondulación estaría guiada por una recta y las curvas más exageradas habrían de enredar sus volutas en una arista fundamental. Este maridaje entre lo recto y lo sinuoso, que representa para Baudelaire el único equilibrio satisfactorio tanto en el arte como en la vida, se plasma, por ejemplo, en la imagen mitológica del tirso, símbolo de Baco, vara adornada de pámpanos y flores. En él, «la línea curva y la espiral cortejan a la línea recta y bailan a su alrededor con callada adoración» (173). Ahora bien, por encima de la silueta del tirso, esta fusión de lo curvo y lo recto hará de la espiral la sinuosidad perfecta. Como apunta Jean-Pierre Richard, «la espiral es la plena realización de lo sinuoso; cumple todas sus promesas y elimina todos sus peligros. Es superior al tirso porque en lugar de limitarse a yuxtaponer flexibilidad y rigidez, los une en el deslizamiento de un movimiento único. Y es superior también al círculo porque en lugar de vincular la periferia a un centro mediante una relación fija de separación y de tensión, hace naturalmente que se toquen, que se junten: atrae la ondulación a un punto central y originario; pero a partir de éste puede desplegar sin ruptura una infinita riqueza de espacio o de tiempo, encarnando así la íntima unión entre el centro y la periferia, la génesis recíproca de lo uno y de lo múltiple. En suma, es el único hilo de Ariadna que Baudelaire puede a ciencia cierta arrojar al centro de su abismo, al corazón ignoto de su profundidad».

IV. Contra natura

Sartre fue uno de los primeros autores en considerar que el eje central de Las flores del mal es el odio tenaz a la naturaleza y a lo natural, considerados como lo opuesto a lo raro y exquisito. Con palabras de Georges Blin, «Baudelaire teme a la naturaleza como cantera de esplendor y de fecundidad, y la sustituye por el mundo de su imaginación: un universo metálico, es decir, fríamente estéril y luminoso». El lector hallará una prueba perfecta de esta afirmación en el «Sueño parisiense» (105-106). Huelga decir que este rechazo responde en gran medida a su aprensión hacia la sexualidad y la mujer, a la que juzga «esencialmente natural, es decir, abominable» (630). Cuando le piden que participe en una obra colectiva sobre el bosque de Fontainebleau, Baudelaire responde: «Me pides unos versos sobre la naturaleza, ¿verdad? Bosques, castaños gigantescos, prados, insectos y hasta el sol, ¿no? Lo siento, pero ya sabes que soy incapaz de estremecerme con los vegetales y mi alma se rebela ante esa nueva religión que siempre tendrá algo de shocking para alguien realmente espiritual, me temo. Nunca creeré que el alma de los dioses habita en las plantas, y aunque ahí habitara, me importaría más bien poco, pues considero la mía mucho más preciosa que la de esas legumbres santificadas» (102). En realidad, ¿qué pueden importarle los árboles y las flores al hombre que después de abominar del campo de Honfleur, confiesa que prefiere una caja de música a un pájaro y que «el estado perfecto de las frutas de un jardín sólo se da en la compotera»?

Esta concepción estética no se encuentra socialmente aislada, sino que enlaza con el cultivo interno del arte que preconizará el impresionismo, en el que la naturaleza incontaminada por la cultura perderá el atractivo que la Ilustración y el Romanticismo veían en ella, a favor del culto a la artificiosidad. La «espiritualidad» cae del lado de la cultura urbana y de esos paraísos artificiales cuyo encanto radica, no en el hecho de que sean paraísos (que para Baudelaire no lo son), sino en su carácter artificial, en que supongan una trampa a la naturaleza. Con ello se está oponiendo a una gran tradición estética: por un lado, al discurso ilustrado sobre la bondad natural y, en consecuencia, a los románticos, y, por otro, a numerosas corrientes del siglo xix que, desde posiciones ideológicas muy dispares, sitúan a la naturaleza en el centro de su sistema: la teoría del arte por el arte, el realismo y el naturalismo. A todo ello

Baudelaire opone un sentimiento que hubiese compartido Platón: «Encuentro inútil y fastidioso representar lo que es, porque nada de lo que es me satisface» (396).

Baudelaire está realmente acusando la crisis de la identidad, establecida por Rousseau, de la naturaleza, la razón y la bondad y rechazando a la vez la doctrina de la indisolubilidad de la belleza, la verdad y el bien que defendían algunos «filosofastros» de su época como Victor Cousin (461). En Las flores del mal se disuelve la naturaleza buena y bella, confidente o cómplice, consoladora infiel de Lamartine o de Musset, los ensueños rousseaunianos del paseante solitario y los éxtasis de los románticos perdidos en los bosques. Para Baudelaire, lo natural es el mal, ya que éste se realiza sin esfuerzo, espontáneamente. El bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, no natural. Pero entiéndase la cuestión en sus justos términos: lo que Baudelaire rechaza es el mal vulgar y sin artificio, y ello no excluye la fascinación que siente hacia el mal refinado, exquisito, el mal satánico, que exige creatividad y, sobre todo, laboriosidad. Nos equivocaríamos, por eso, si creyéramos que la naturaleza está ausente de Las flores del mal. Al contrario: con una minuciosidad que a veces roza con lo macabro y lo repugnante (58 y 117), el poeta hace el inventario de una naturaleza tan horrible como malvada, tan viciosa como viciada, para oponerla a las utopías de la naturaleza graciosa o agraciada o al ideal neoplatónico y romántico del «alma bella», esto es, del alma donde conviven en perfecta armonía felicidad y virtud. El mal reside en el corazón del hombre como la fealdad en el corazón del mundo. Deseos, pasiones y sentimientos sufren la gangrena del pecado original y natural. En lugar de escapar de esta fatalidad o de acomodarse a ella, como hará luego Verlaine tratando de vivir «paralelamente» bien y mal, Baudelaire asume y proclama la podredumbre de su ser moribundo. Y si confía más en el trabajo arduo y penoso que en la inspiración poética es porque recela de esa especie de «humor natural» que emana de las inquietantes profundidades del artista. Habrá que «arreglar» y «maquillar» la inspiración con todos los recursos del estilo y de la técnica para que al menos pueda conjurar los viejos demonios de la madrastra naturaleza. A fin de cuentas, como indica Baudelaire, «ese conjunto de árboles, montes, agua y casas al que llamamos paisaje no resulta bello por sí mismo, sino por mí, gracias a mí, por la idea o el sentimiento que le confiero» (414). Y cuando examina el interés que muestran los paisajistas por la naturaleza en aras de la objetividad y del realismo, escribe: «Toman por arte lo que no es más que el diccionario del arte» (415). Es decir, la naturaleza, entendida como «un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación otorgará un lugar y un valor relativo, como

una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar» (399). No se trata, pues, de interpretar un paisaje, sino de seguir un proceso inverso: «Todo paisajista que no sabe traducir el sentimiento que produce un conjunto de materia vegetal o animal no es un artista» (414). La naturaleza no es sino un eco, un espejo, una prolongación de la sensibilidad humana. Baudelaire podría decir con Amiel: «Un paisaje es un estado del alma».

El esplendor, la exuberancia y la fecundidad de la naturaleza se le antojan «insolentes» (66) y «desvergonzadas» (102), en contraste con el mundo frío, estéril y luminoso de los metales, especialmente con el mundo de las piedras preciosas que «duermen sepultadas en las tinieblas y el olvido, muy lejos de los picos y las sondas» (51), escondidas por el «Dios celoso» y cuya ciencia sólo domina Satán (120). Lo metálico puede, ciertamente, sugerir un mundo sin interioridad, una mirada muerta o estéril. Pero muy a menudo Baudelaire sueña también con su sustancia interior, ve entonces el mineral fundido, la masa recién enfriada, la vida originaria. Su imaginación se esfuerza en despertar ese calor adormecido, esa irradiación interior y reclama un «enternecimiento», tal vez incluso una licuefacción. De hecho, en el «Sueño parisiense» los metales brillan «con un fuego personal» pero se deslizan también en vivientes cascadas (105-106). Y es que, en suma, el metal escondido se presenta a sí mismo como metal que esconde. Por eso ningún tesoro enterrado puede nunca descubrirse del todo.

Este mundo duro y frío contrasta con el de los cuerpos vivos, aunque muchos de sus elementos sufran también procesos de solidificación y de enfriamiento. Si bien es cierto que estos procesos tienen un carácter degenerativo, Baudelaire se siente más impresionado por la corrupción en la que desemboca todo lo sumamente expansivo. De este modo, el sueño de la putrefacción se identifica con el sueño de la multiplicación, pues constituye su conclusión lógica y su caricatura.

Hemos llegado, así, al aspecto más realista de la poética baudelairiana. La vida podrida es vida deshecha, pero precisamente por eso esa vida se nos presenta derramada, hormigueante, activa en sumo grado. No hay nada tan fecundo como un buen cadáver, es la lección que parece desprenderse de «Una carroña» (58-59). Y esta fecundidad post mortem puede ser vista como un triunfo final de la vida, como un estado en el que «un muerto libre y gozoso» puede entregar su cuerpo a los gusanos, «hijos de la putrefacción», después de haber cavado «en una tierra fértil, llena de caracoles, una fosa profunda» (83).

Todo lo que va a morir, todo lo que ha sido herido, infectado, corroído (como analogía de la propia situación del poeta), se le antoja a Baudelaire más rico de sentido, más apto para dejar que difunda su riqueza, que lo joven y fresco. Tal es el caso del veranillo otoñal, de «la belleza de las mujeres muy maduras» (184) o de esas viejecitas «decrépitas y encantadoras sobre quienes gravita la horrible garra de Dios» (100). Esta belleza crepuscular es la única vía que permite al poeta reconciliarse con la naturaleza. Pero el ocaso otoñal no simboliza sólo la hora del ensueño. El tempus demoniaco es precisamente un atardecer eterno (169). Y el crepúsculo otoñal representa, asimismo, el momento en que se enciende la locura (163) y se agudiza el dolor de los enfermos (102), porque, en últilma instancia, constituye la alegoría perfecta de la jornada que agoniza, de la transición definitiva de la vida a la muerte. Por esta razón este amor al crepúsculo no es sólo una preferencia estética que Baudelaire comparte con Verlaine y Mallarmé, sino que guarda relación con el morboso deleite que experimentan ante su propia aniquilación quienes se entregan al sueño bajo los ardientes soles del trópico (165).

V. Correspondencias

Shelley había recordado en un notable verso que «lo Uno permanece, lo vario cambia y pasa». Pero la esencia de todo pecado consiste en negar la necesidad del Uno para afirmar la contingencia de lo múltiple y el carácter demoniaco de la naturaleza se revela en la exuberancia de su variedad. El antinaturalismo baudelairiano desemboca, así, en una obsesión por «el abismo del número» (88, 623) que le lleva, por ejemplo, a interrogarse sobre la infinitud de las almas y de las estrellas, sobre la aritmética de la multitud o sobre la virtualidad matemática de la música que descubre el individuo espoleado por la droga. En un artículo dedicado a Victor Hugo le vemos interesarse por las relaciones teológicas entre lo Uno y lo múltiple (472) y en sus papeles íntimos le descubrimos acariciando una tesis consoladora: la cantidad representa un mágico recurso contra lo múltiple porque al ser la «cifra» un lenguaje universal, permite un dominio intelectual de lo diverso. Sin embargo, Baudelaire insiste básicamente en la desgracia de vivir en lo discontinuo y en la pluralidad. ¿Por qué lo múltiple si sólo merece existir lo Uno? «¿No será la creación la caída de Dios?» (634). En todo caso, el número es un accidente, una degradación, el resultado de una caída. Esta creencia permite a Baudelaire pasar de la unidad originaria, rota por el pecado, a la noción de una unidad ideal y apremiante que ha de redescubrir la imaginación, reina de las facultades humanas, porque no es sólo fantasía ni sólo sensibilidad, sino percepción de las relaciones íntimas y secretas de las cosas, es decir, de las correspondencias entre elementos o partes de una misma y única realidad. Es curioso que el poeta, tan decididamente dualista a la hora de combatir a la naturaleza degradada por el pecado, se vea forzado por las exigencias del simbolismo a rechazar la radical separación entre lo material y lo espiritual, el mal y el bien, para suponer entre ellos la misma continuidad que une a la palabra con el significado.

La teoría de las correspondencias procedía de los filósofos alejandrinos, quienes, para sortear el peligro de un inteligible absolutamente transcendente, habían presentado lo sensible, en su forma actual e incluso histórica, como algo alegórico y figurativo. Un compromiso de este tipo servía fácilmente de base a la homogeneidad de lo real, por lo que llegó a desempeñar en el misticismo, el ocultismo y la teosofía el mismo papel que el determinismo en la ciencia: el

postulado del que se parte. Ese conjunto de figuras por descifrar que constituye la naturaleza pone a prueba la capacidad de un artista, a la manera de los enigmas en las antiguas leyendas de héroes. El conocimiento de ese sentido verdadero, único real, de las cosas, que no son más que una parte de lo que significan, permite a algunos privilegiados (en este caso al poeta predestinado) introducirse y moverse con soltura en el más allá espiritual que baña al universo visible. «Porque todo lo visible (explica Novalis) descansa sobre un fondo invisible, lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse, lo tangible, sobre un fondo impalpable.» Lo importante de las percepciones es que, en ciertos casos, pueden llevarnos hasta lo oculto. Baudelaire enlaza aquí con la tradición del ocultismo, muy extendida en su época, donde habría que incluir a Swedenborg, Lavater, Novalis, Hoffmann, Sénancour, Bernardin, Maistre, Sainte-Beuve, Nerval, Balzac, Hugo y Fourier, aunque dándole una impronta personal muy característica. Su famoso soneto «Correspondencias» llegó a ser una especie de texto programático para los simbolistas:

Es la Naturaleza un templo cuyos vivos pilares

dejan salir a veces palabras susurradas:

el hombre lo atraviesa por un bosque de símbolos

que le observan con familiar mirada.

Igual que largos ecos que a lo lejos se funden

en una tenebrosa y profunda unidad,

enorme cual la noche y cual la claridad,

se responden perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como el cuerpo de un niño,

dulces como el oboe, verdes como praderas,

–Y hay otros, corrompidos, ricos y dominantes,

que se expanden lo mismo que una cosa infinita,

como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,

que cantan los transportes del alma y los sentidos. (46)

Este poema ha sido interpretado de dos formas distintas: la primera, transcendentalista, insiste en la importancia que concede Baudelaire a las correspondencias verticales, esto es, las de la tierra respecto al Cielo, en una dirección irreversible y según una jerarquía. Las correspondencias horizontales o sinestesias, por el contrario, establecen la unidad en un mismo plano mediante una especie de transformación de energía, detectando las afinidades que existen entre percepciones de órdenes diversos, sin que intervenga en ellas la valoración. Las correspondencias verticales vinculan lo invisible con lo visible pero mantienen la noción de escala, en las horizontales, en cambio, se trata de una simple equivalencia dentro de la fusión de los sentidos, es decir, de una simetría y no de una proporción desigual: se puede pasar de lo auditivo a lo visual porque cada sentido vale tanto como cualquier otro axiológica y fácticamente, es decir, como medio plástico de producción. Por el contrario, entre el signo y la cosa significada sigue habiendo un hiato, y ese intervalo, esa distancia, representa el índice de amplitud que le sirve de medida. Mientras la correspondencia horizontal se basa en una dualidad incesantemente percibida y reducida, porque toda su realidad se limita al acto de multiplicar, la sinestesia reduce las múltiples impresiones a una especie de continuidad, de indiferenciación que el espíritu acepta intuitivamente como un bien inteligible. Según esta interpretación, asimilar la analogía a la sinestesia supondría desvirtuar a ambas: una sinestesia basada en el principio de las correspondencias sería discontinua, aproximativa, irreversible, puesto que los símbolos semejantes no son forzosamente superponibles. Y, al revés, aceptar la reversibilidad de la relación entre el símbolo y lo simbolizado equivaldría a situarse en el momento de la creación del mundo o caer en el panteísmo que identifica lo real con lo posible. Pero con el pretexto de que una traducción debe ser exacta no podemos igualar el símbolo con lo simbolizado, ni lo sensible con su arquetipo, porque ello supondría tomar el mundo al pie de la letra. Sin embargo, la mejor ficción del simbolismo para aquietar la angustia humana consiste en defender con Swedenborg que «todo lo creado guarda una relación de semejanza con el hombre». Si imponemos nuestro tipo y nuestra arquitectura al universo, si nuestro orden físico no hace más que

reproducir la jerarquía del espíritu, el microcosmos vendría a simbolizar a Dios y la realidad sólo sería una pesadilla que pronto se disipará. En esto radica la eficacia del simbolismo que nos consuela de abandonar la tierra al presentarla como un «bosquejo del Cielo» (352), pero que al tiempo nos da fuerzas para arrostrar la vida llevándonos a la magia, a la utilización de lo sobrenatural. Si «lo visible es la medida proporcional de lo invisible», como enseña Eliphas Lévi, esa acción precisa sobre lo real genera, según diversos indicios, despliegues de poder rigurosamente calculables. Por eso, nuestro teórico puede concluir: «La analogía pone en manos del mago todas las fuerzas de la naturaleza».

La segunda interpretación, sensualista, de este soneto resulta más innovadora y, a mi juicio, más sugerente. Desde esta perspectiva se hace ver que las alusiones metafísicas de los cuatro primeros versos desaparecen en el resto del poema, pasando Baudelaire a resaltar el tránsito de la transcendencia vertical a la unidad horizontal, lo que significa que la doctrina que el soneto asume y expone con brevedad es más la expresión de una unidad metafórica dentro de la naturaleza que una simbólica de ésta. El ansia de unidad de Baudelaire desemboca, entonces, en una sensación en la que se funden dos o más sensaciones, y la misión del poeta se limita a descubrir correspondencias entre contenidos sensoriales distintos. En esto consistiría la «metamorfosis mística de todos los sentidos fundidos en uno», dentro de la cual el aliento de la persona amada «produce música, como su voz perfume» (65). Se habla, así, de audición coloreada o, al revés, de color sonoro. En música, ciertos compositores como Debussy han considerado que una pieza escrita en una determinada clave sugiere, mejor que en ninguna otra, un determinado color. Tales fenómenos sinestésicos suelen explicarse atribuyendo esa correspondencia al hecho de que los colores y los sonidos, por ejemplo, provocan un estado emocional común, mediante el cual se producirá la sensación. Baudelaire iría más lejos al considerar que tales sensaciones «corresponden» a unidades extrasubjetivas, de forma que el poeta no haría sino vincular mediante el lenguaje aspectos o parcelas de la realidad cuya unidad le susurra quedamente la naturaleza.

Los últimos versos del poema, en fin, nos retrotraerían al plano metafísico de la primera estrofa, aunque ahora ya no se hace referencia a los símbolos que nos «observan» desde la naturaleza (y que, por tanto, son extrasubjetivos), sino a ciertas «cosas infinitas» cuya interminable expansión nos viene sugerida por el carácter «corrompido, rico y dominante» de ciertos perfumes. El poeta no vincula ya dos experiencias sensoriales entre sí sino que alude a determinados estimulantes que pueden producir «arrebatos» o «transportes», esto es,

sentimientos violentos que les disocian de sí mismos. Tales sensaciones no «recuerdan» ni «vinculan» nada, pero generan una «expansión» y unos «arrebatos»: se convierten en «cosas infinitas». Al tiempo que actúan sobre los sentidos (particularmente sobre el olfato) transcienden el plano sensorial, lo que equivale a señalar que la sensualidad espiritualiza: como si al superar un umbral máximo de intensidad la sensualidad se convirtiera de pronto en su contrario. Ese grado sumo abriría en cierto modo un espacio, generaría una «expansión» similar a la de «las cosas infinitas», admitiendo, entonces, la posibilidad de que en la plenitud de los sentidos se insinúe un determinado vacío. Baudelaire suele expresar este proceso en su fascinación por lo desmesuradamente grande: la belleza de la imagen de la Noche esculpida por Miguel Ángel cuyos encantos parecen «labrados por bocas de titanes», o incluso la joven giganta, el monstruo de la naturaleza, en cuyo seno desearía vivir el poeta «como un gato voluptuoso a los pies de una reina» (53).

Huelga señalar que ambas interpretaciones no se contradicen: se limitan a dar prioridad a ciertos textos de Baudelaire sobre otros y a privilegiar su sobrenaturalismo de corte iluminista o su mística sensualista. Cabe atestiguar, eso sí, que, a diferencia de sus seguidores simbolistas, a nuestro autor le interesan más las relaciones misteriosas entre los diversos órdenes de percepción que el desciframiento místico de los símbolos de la naturaleza en el sentido de Swedenborg. Ello se debe a que el universo de Baudelaire es básicamente sensorial, al «gusto permanente desde su infancia por todas las representaciones plásticas», y a su «grande, única y primitiva pasión por ensalzar el culto a las imágenes» (638). Los sentidos y las imágenes sensibles son las que han de provocar en esta vida ese «éxtasis» que constituye el único modo de escapar del spleen, esa embriaguez del arte que resulta ser «la embriaguez más apropiada para ocultar los terrores del abismo» (167).

VI. Brujería

Es muy significativo que Baudelaire use sólo la palabra símbolo en tres poemas («Correspondencias», «Un viaje a Citera» y «Las viejecitas») y que prefiera hablar de «alegorías» o «correspondencias». Su concepto de símbolo no se ajusta tampoco al que tiene Vigny cuando habla, por ejemplo, de «transposición simbólica»; aunque a veces («El albatros», «La campana cascada») proyecte emociones o realidades inmediatas al ámbito de los signos alegóricos. Ahora bien, la idea de símbolo que se desprende de sus escritos responde al significado griego, según el cual el symbôlon («contraseña», «pacto») era una teja partida en dos, cuyas mitades complementarias se presentaban, en señal de reconocimiento, los embajadores de dos ciudades unidas por un tratado. Efectivamente, Baudelaire concibe los símbolos poéticos como redes de armonías, cadenas de alegorías y tramas de correspondencias que permiten recomponer el flujo de imágenes y reunir los aspectos «divorciados» de las realidades separadas cuya «tenebrosa y profunda unidad» escapa a la mirada del profano. Aunque su intención es siempre la misma (sustituir la falsa multiplicidad de lo real por la reconfortante unidad de la imagen), la distinción entre las correspondencias horizontales (los vínculos entre los contenidos de distintos órganos sensoriales) y las correspondencias verticales (la «elevación» de cada fragmento de la realidad hasta que su sentido alcance la apoteosis o el apocalipsis) suele resultar oportuna porque Baudelaire hace uso de las primeras como una propedéutica para llegar a las segundas. Esta técnica singular para la cual la correspondencia horizontal sirve de «conector semántico» de la correspondencia vertical es precisamente lo que confiere al lenguaje un poder demiúrgico que le asemeja a una «brujería evocadora» (464), es decir, a la capacidad de llamar a los espíritus y a los muertos o, en sentido figurado, de traer algo a la memoria o a la imaginación, mediante conjuros e invocaciones expresados en fórmulas lingüísticas muy precisas. El poema adquiere, entonces, un carácter soteriológico respecto a las miserias de la vida.

Ahora bien, la magia es provocación, es decir, conocimiento y artificio, a diferencia del amor que implica aceptación del mundo dado. El mago se apodera de lo sagrado y, forzándole mediante la virtualidad física de un rito, vincula lo sobrenatural con lo sensible. Baudelaire, que poseía abundantes conocimientos

de magia recogidos de las obras de Joseph von Goerres y de Eliphas Lévi, habla de la necesidad de «saber soñar» y de «la evocación de la inspiración» (641), compara la pintura con «una operación mágica» y entiende la escritura como una forma de «brujería» (626). Ello quiere decir que su postura en esta cuestión difiere sustancialmente de la de Novalis, para quien esa magia es «el arte de servirse arbitrariamente del mundo sensible». Novalis entiende, en efecto, que la actividad del poeta ha de ser fría y «reflexiva», y como su creación «absoluta» no está garantizada por el rigor de la razón (a la que reprocha «medir el mundo objetivo»), su poesía resulta ocasionalmente fantástica y gratuita. Baudelaire entiende, por el contrario, que se ha de excluir cuidadosamente el azar y que la inteligencia ha de tocar una nota exacta y necesaria, con una precisión «matemática», para suscitar automáticamente «el recuerdo correspondiente». Al igual que el simbolismo serena el conocimiento aniquilando la irracionalidad residual, la unicidad de la respuesta que garantiza la analogía a la solicitud del poeta permite a éste creer que nada es inefable.

En esto consiste el juego estrictamente definido del simbolismo. La conciencia buscada por el vidente romántico era una especie de nada, de «suicidio», de atención completamente vacua al «dictado» que se producía en un nivel más o menos elevado, en el Gemüt («pecho», «corazón» o «ánimo» como sedes del temperamento o la emoción). Por eso la magia de Novalis reconcilia tan fácilmente los antagonismos a base de crear seres lógicamente contradictorios que permiten el luminoso desajuste de la ironía. Pero a Baudelaire le interesa muy poco un mundo arbitrario que pudiera arbitrar a su capricho. El carácter religioso que confiere al vidente se debe precisamente a que no está en su mano escoger las metáforas de ese «almacén» de la naturaleza exterior y visible donde se abastece su inteligencia. «En el verbo hay algo sagrado que nos prohíbe convertirlo en un juego de azar», escribe Baudelaire hablando de Gautier (464). Ésta es la razón de que su metáfora se sitúe en el lado contrario a la iluminación surrealista que apuesta por la relación arbitraria y toma por una «prueba» la coincidencia de lo fortuito con lo necesario.

No es de extrañar, naturalmente, que una de las virtudes básicas de la frase poética sea, para Baudelaire, su flexibilidad acunadora y sinuosa. Lo brusco y lo quebrado sólo tienen acomodo en el drama, en la novela de costumbres o incluso en los poemas en prosa donde pretende plasmar el spleen de París, pues para pintar el universo urbano, quebrado y anguloso, se requiere una retórica de la ruptura. Aquí el poeta «tropieza en las palabras como en el empedrado» (95), yuxtapone pequeños cuadros o escenas sutilmente disonantes, «cada uno de los

cuales puede subsistir por separado» (146). La ondulación lírica se conjuga en este plano con una estética nueva del despertar poético, del choque imaginario. Baudelaire puede soñar, así, «con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin métrica ni rima, lo suficientemente flexible y dura para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia» (146). No hay gesto humano (balanceo, ondulación, fluencia, salto o choque) que no pueda encerrarse en una frase, porque «lo inexpresable no existe» (464). En la embriaguez poética, como en la del opio, hasta «la árida gramática» hace que «resuciten las palabras, revestidas de carne y hueso: el sustantivo, con su majestad sustancial; el adjetivo, ropaje transparente que le viste y colorea como una pátina, y el verbo, ángel del movimiento, que da impulso a la frase» (580).

Semejante a la droga, el lenguaje poético redime lo que toca al espiritualizarlo, embellece la realidad como una especie de cosmética al ajustarla a las exigencias de la métrica y de la rima. Baudelaire cree que nada debe quedar fuera del paraíso, que nada debe dejar de ser nombrado. La ruina, el anonimato, la miseria, la insignificancia revelan aspectos de la condición humana, y, por consiguiente, han de quedar a salvo de la zarpa del tiempo. La labor del poeta es ilimitada. Su actividad se asemeja a la del sol que vivifica, vigoriza y rejuvenece (95).

«Lo que constituye para Baudelaire la excelencia del lenguaje (escribe J. P. Richard) es su docilidad material, su plasticidad, su flexibilidad para traducirlo todo, para resolverlo todo. Más aún, si Baudelaire considera que su paisaje verbal es superior a todo otro paisaje es porque existe entre él y su lenguaje una relación inmediata, una familiaridad existencial. Su gran suerte o, más bien, su genio fue que la estructura ontológica de ese lenguaje correspondiera tan exacta y espontáneamente a la arquitectura interior de su ser.» Descomposición y recomposición, reestructuración mediante la fuerza centrípeta del poema de lo que la fuerza centrífuga (satánica) ha evaporado (43). Éste es el secreto del arte puro del que habla Baudelaire en términos que los pintores impresionistas de la siguiente generación podrían hacer suyos: «¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugerente que contenga a un tiempo al objeto y al sujeto, al mundo exterior al artista y al propio artista» (424). Hasta cuando el objeto está corrompido y el sujeto condenado, el lenguaje y el estilo son depositarios de una magia lo suficientemente «sugerente» para realizar el milagro salutífero de la redención o de la transfiguración. Más allá de todo maniqueísmo, si Baudelaire ha de ser hondamente cristiano lo será por creer con firmeza en el poder redentor de la palabra, esto es, por creer que el Verbo es

Dios.

VII. Homo duplex

Lo primero que observa en los escritos de Baudelaire quien se acerca a ellos con apasionada receptividad es una situación de desgarro. La experiencia que el autor tiene de la condición humana se plasma en la constatación de que somos naturalezas urgidas por instancias no sólo diferentes, sino contrapuestas. Si admitimos que Mi corazón al desnudo es el libro más sincero de Baudelaire, podemos partir de lo que allí se dice: «Existen en todo hombre, y a todas horas, dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios y otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado; la de Satán, o animalidad, es un gozo de rebajarse» (632).

El hombre, ser desquiciado por antonomasia, se halla sumido en una tesitura que le impele en todo momento al angelismo y al bestialismo. Su esencia se reduce a esta dolorosa división. «Dividido entre el deseo de elevarse hasta la contemplación de los tronos y las dominaciones (señala Marcel Raymond) y la necesidad de saborear los zumos espesos del pecado, alternativa y a veces simultáneamente atraído y rechazado por los extremos (ya que el amor atrae al odio y se nutre de él), el hombre, presa de esa cruel ambivalencia afectiva, acaba por inmovilizarse.» No se trata de que el hombre sea una naturaleza intermedia entre la bestia y el ángel, un eslabón en la escala jerárquica de los seres, que participaría de las características de su inmediato superior y de su inmediato inferior, sino (como dice Sartre) de «la interferencia de dos movimientos opuestos, pero igualmente centrífugos, de los cuales uno se dirige hacia arriba y el otro hacia abajo». La llamada del mal nos es tan consustancial como el tirón imperioso que nos lleva a las alturas de los goces más excelsos. No es incomprensible ni execrable (podría decirnos Baudelaire) que los bíblicos hijos de Israel añoraran las cebollas y los ajos de Egipto, incluso después de haber saboreado las dulzuras del maná. He aquí la tensa complejidad del alma humana que confiere una irradiación a Las flores del mal haciéndolas inapropiadas para «el ingenuo hombre de bien» (43), es decir, para quien no es capaz de captar el poder irresistible del mal que atenaza nuestra voluntad con el señuelo de sus placeres efímeros.

El postulado del homo duplex, tan antiguo como la teología, lo encontraba Baudelaire en muchos de sus contemporáneos (Lambert, Balzac, Sainte-Beuve,

Rabbe, Asselineau). Pero el poeta adoptó el «dualismo psíquico» como una «idea matriz» y concedió un alcance simbólico a la lucha de Jacob con el ángel, que había pintado Delacroix: «cuerpo a cuerpo con el hombre misterioso enviado por el Señor» (528). En la obertura del Tannhäuser wagneriano «oye», ante todo, «la lucha de dos principios que han elegido el corazón humano como campo de batalla principal, es decir, el de la carne con el espíritu, el infierno con el cielo, Satán con Dios» (517). A escala cósmica, esta división del hombre entre lo angélico y lo diabólico se basa en el dualismo tradicional. Pero Baudelaire no se limita al espiritualismo, sino que adopta el maniqueísmo que descubre largamente expuesto en los tres últimos tomos de la Mística cristiana de Joseph von Goerres, estudioso de los mitos asiáticos. De ahí que el poeta esté dispuesto a admitir que Lucifer equivale a la hylé griega y que el hombre no era «puro» antes del episodio de Adán, dada su repugnancia a aceptar la «bondad» que el Génesis atribuye a la creación. Si su lenguaje en este punto recuerda básicamente al de los gnósticos, sus textos sobre la semejanza del amor con una «operación quirúrgica» (623-624) o sobre la necesidad de «copular con los órganos excrementales», como «una malicia o una sátira de la Providencia contra el amor» (634), tienen un indudable sabor maniqueo. Todo ello contradice su tendencia al panteísmo y su fe en ciertos dogmas cristianos. De todas formas, a Baudelaire le interesa más exaltar poéticamente el poder de lo espiritual que refutar con pasión la voz de la tentación a la que cede. Como a todos los capellanes, le fascina más la taxonomía del mal que su eliminación. Tal vez sea este odio a la carne lo menos cristiano de Baudelaire y lo que más le aproxima a Bossuet cuando en su Tratado sobre la concupiscencia defiende con inusitada violencia «la maldad en sí de la carne», que contagia sin remedio y «conspira contra el espíritu, alimentando la concupiscencia», y aconseja, por ello, que hay que odiarla tanto como al pecado a donde nos arrastra, porque toma partido por el mal y representa el traidor que todos llevamos dentro. Bossuet no abrigaba ninguna duda de que Satán es el verdadero creador del mundo.

En el dictamen de Baudelaire la sed de conocimientos y las ganas de vivir del humanismo derivan directamente de la concupiscencia. A ello responde su rechazo de la idea de «progreso» y su tesis de que la crueldad del hombre hacia sus semejantes no ha variado desde la prehistoria hasta hoy (628). Aunque este pesimismo oscurece toda su producción literaria, el maniqueísmo de la introspección baudelairiana se debe a que el sistema dual ofrece una oportunidad de conversión mediante la designación y el enfrentamiento de las «postulaciones» contrarias que desgarran a la naturaleza humana hasta hacerla insignificante e insoportable. Baudelaire necesita este diagnóstico radical y

sistemático, al margen de su objetividad, para conducir la experiencia poética encaminada a «reparar» su ser. Si la «evaporación» que sufre la voluntad humana puede reducirse a una dualidad y simplificarse en una oposición que enfrente un término a otro, cabría hablar incluso de «redención», siempre, claro está, que cada uno de los perfiles del homo duplex sea lo bastante «confuso» para admitir todas las variantes posibles de un estado fluctuante que supera por naturaleza a toda suma finita de males o de bienes. «Spleen e Ideal», título de la primera parte de Las flores del mal, contrapone, así, dos conceptos antagónicos pero vacíos, aunque ello no significa que no responda perfectamente a este deseo de sistematización que nombra una dualidad sugiriendo una constelación de tensiones y de «postulaciones» que en conjunto exceden naturalmente a la suma de ambos conceptos. En contraste con la materialidad opaca, pesada y duradera del spleen, el ideal es raro y breve, sólo se contabiliza en «minutos deliciosos» que salpican como chispas brillantes y esporádicas la cadena de la duración.

Vistas así las cosas, resulta tentador descubrir en Baudelaire un precedente de los esfuerzos de Marcel Proust por basar los reencuentros con una idealidad perdida en la supresión de los apremios de la duración mediante la intervención de la «memoria afectiva». Pero Georges Poulet ya nos alertó contra este intento de buscar afinidades entre el poeta y el novelista, porque «si bien es cierto que Baudelaire anticipa a Proust en la descripción del fenómeno de la memoria afectiva (y en su analogía con la paramnesia, esto es, con esa distorsión de la memoria en la que se confunden la realidad y la fantasía), la intención que le guía es completamente distinta. Baudelaire no pretende establecer una identidad de esencias entre momentos separados, sino todo lo contrario: sugerir que en el intervalo entre esos momentos el tiempo no ha dejado nunca de reinar, y que éste es siempre un tiempo idéntico». De este modo, Las flores del mal no sería un poemario dialéctico: la idealidad no nace ni renace a partir de una milagrosa abolición de la maléfica temporalidad merced a instantes o impresiones «sagradas» cuya emergencia pudiera justificar por sí sola, al sublimarlas, las malditas secuencias que interrumpiese. El spleen tiene su geografía oscura y sus paisajes carcelarios, de «horizonte impermeable» pero, en el conjunto del poemario, el decorado o el clima de la idealidad raras veces constituye un conjunto que quepa recorrer y detallar. La mayoría de las veces se trata sólo de motivos, emblemas o bosquejos de una idealidad que surge repentina, inesperada y fugaz, para volver a sumergir al lector en la sombría textura de la obra. Los relámpagos que alumbran poemas como «Elevación», «La vida anterior», «El ideal» o «Paisaje» no bastan para crear una atmósfera. En este contrapunto desigual entre una parte maldita que prolifera y una parte divina desterrada, la

sistematización maniquea no desemboca en una reconciliación de las dos «postulaciones». La «elevación» al ideal no conduce a una plenitud duradera, pese a que la opresión del spleen no elimina nunca el deseo de evasión y plenitud.

¿Qué sucedáneos de felicidad habrá que idear en el ámbito poético para huir «en espíritu» del proceso de corrupción que desemboca en la muerte y se prolonga más allá de ella? La respuesta de Baudelaire es inequívoca. Una de las pocas veces que se dirige abiertamente a sus lectores da este consejo supremo: «Hay que estar siempre ebrio. Nada más; eso es todo. Para no sentir el peso horrible del tiempo que os quiebra la espalda y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin parar. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud, como queráis. Pero embriagaos» (173).

Como sucede en todas las formas de dualismo que jalonan con insistencia la historia del pensamiento, la postura de Baudelaire no hace sino proyectar en el ámbito psicológico una estructura más general de la experiencia que, en otros terrenos, opone lo alto a lo bajo, el espíritu a la materia, la realidad a la apariencia, lo verdadero a lo falso. Desde mucho tiempo atrás, la literatura se había hecho ya eco de las tensiones que produce el enfrentamiento entre ciertas realidades supuestamente «dadas» y el esfuerzo heroico de un yo por superar los límites de su contexto cultural, social y temporal. Esta oposición entre la realidad social y las aspiraciones individuales forma parte de todos los dualismos generados por la imaginación idealista. Ello no quiere decir, claro está, que no exista esta oposición o que no pueda servir de punto de partida para una actividad socialmente rebelde o revolucionaria. Pero si estos heroísmos individuales tan conocidos responden con harta frecuencia a una impotencia romántica, ello se debe quizás a que semejantes aspiraciones a toda suerte de trascendencias son la expresión indirecta de una necesidad sociocultural de estructuras coherentes y de límites inteligibles.

Ahora bien, desde Baudelaire y Lautréamont hasta ciertas experiencias teatrales de nuestro siglo, cabe observar en la literatura contemporánea una especie de deseo subversivo que tiene efectos psicológicos e implicaciones sociales muchísimo más concretas que ese idealismo rebelde o revolucionario. Me refiero a los intentos de rechazar las estructuras fijas del sujeto individual y de la sociedad, sin que ello suponga tener que creer en un yo «superior» o «más verdadero», ni tener que interesarse por ese yo o por cualquier otra realidad que trascienda al yo conocido. Paradójicamente, la literatura idealista defiende la

objetividad del contenido de esa aspiración y de ese vislumbre hasta cuando pregona la impotencia del deseo visionario. Ahora bien, la corriente que parte de Baudelaire a la que me refería representa un fenómeno completamente distinto y muchísimo más subversivo. Y es que esta literatura ha ensalzado ciertas formas marginales o parciales de la subjetividad en clara oposición al contextualismo del yo socialmente definido y al transcendentalismo de un yo libre de trabas y universal. Se abría, así, una tercera vía que hablaba de un yo diseminado, disperso, recalcitrante a todo esfuerzo por hacer de la expresión del deseo una estructura unificadora. En última instancia, no habría ningún locus privilegiado al que referirse para estructurar la subjetividad. Lo que tradicionalmente se consideraba que eran los márgenes de la psique ya no se define haciendo referencia a un presunto centro focal. Estamos sencillamente ante centros provisionales y siempre cambiantes de un yo que flotaría, por así decirlo, en un mar de imágenes que va captando al azar en su deriva.

La obra de Baudelaire es, al mismo tiempo, una inteligente ilustración de este estallido o de esta atomización de la subjetividad y una oposición encarnizada a toda ontología del desfondamiento y de la flotación. En este aspecto, el autor de Las flores del mal se halla en ese punto crítico de nuestra historia cultural reciente donde una psicología de lo fragmentario y de lo discontinuo lleva a ciertos autores a aferrarse a la misma visión idealista del sujeto y del universo que dicha psicología socava y desacredita. Esta ambigüedad, esta indefinición, este balanceo entre tesis contrarias, marca la concepción baudelairiana de la subjetividad.

VIII. Mundus muliebris

Paraíso perdido de la infancia y paraíso ideal por conquistar, el mundo femenino es, para Baudelaire, un tibio invernadero, una reducida alcoba «llena de cosas mullidas, perfumadas y frágiles al tacto; una atmósfera cargada de miasmas», cerrada al exterior por pesadas cortinas, una mezcla de «prostíbulo y santuario» (285), donde reina «la deliciosa oscuridad de la armonía» y «un aroma infinitesimal, exquisitamente escogido, al que se mezcla una ligerísima humedad» (l49). «Las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nubes de tejidos» vaporosos y etéreos, las pieles de animales, contrastan con «el metal y el mineral que serpentean en torno a sus brazos y cuellos» (561) adornando la brillante epidermis desnuda de las moradoras de este mundo soñado. Sus actitudes no prometen tanto el placer lascivo cuanto el reposo cálido y perfumado en el olvido del mundo. Y es que la mujer posee la llave de los recuerdos, lo que le permite acoger a su amante en su «seno ardoroso» o en sus «enaguas llenas de perfumes» para evocarle recuerdos felices (56 y 158-159) o para ayudarle a olvidar momentos amargos (61). Como «todo lo que sirve para ilustrar su belleza forma parte de ella misma» (561), «cumple una especie de deber cuando trata de parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar» (562), hacer que se olvide el carácter esencialmente natural y, por tanto, «perverso y abominable» de su ser. Hay una especie de pacto tácito por no reconocer públicamente que el encanto del mundo femenino es «pura apariencia», «máscara o adorno», que los ojos de la mujer «no esconden ni un preciado secreto», porque son «bellos estuches sin joyas, medallones sin reliquias». Pero esta especie de «amor a la mentira» consigue «alegrar los corazones que huyen de la verdad» (104).

Sobre este mundo femenino, definido por sensaciones básicamente olfativas y táctiles, sofisticado y exuberante, Baudelaire proyecta los dos polos de la tensión del homo duplex, pues la imagen de la mujer que emerge de su obra guarda una íntima relación con este presunto desgarramiento del varón. En efecto, «la eterna Venus (capricho, histeria, fantasía) es una de las formas seductoras del Diablo» (635), pero al tiempo puede resultar tan terrible, incomunicable e insensible como Dios (561). Al ser naturaleza en estado puro, la mujer animaliza al hombre, arrastrándole al abismo de la brutalidad, ya que «la estupidez» y la

simplicidad de quien «no sabe separar el alma del cuerpo» son rasgos característicos de su hermosura (264 y 635). Por ser «la fuente de los goces más vivos e incluso, digámoslo, para oprobio de las voluptuosidades filosóficas, de los más duraderos» (561), encadena fácilmente al varón, favoreciendo su inclinación innata hacia ese mal que «evapora» su voluntad, privándole de toda posibilidad de esfuerzo. ¿Cómo iba a ser de otro modo si hasta «los ángeles, impotentes, se condenarían por ella»? (116).

Precisamente las «enigmáticas» moradoras de este mundus muliebris deben su fortaleza a su ausencia total de complejidad, al hecho de encarnar sólo uno de los polos de la tensión viril. De ahí la ambigüedad del sentimiento esencial del hombre hacia la mujer: adora su ausencia de tensión, de todo conflicto interior, pero la odia y agrede por cuanto le amputa la inclinación más elevada de sí mismo. Esta ambigüedad adquiere una nueva dimensión cuando la mujer personifica en estado «lúcido y puro» la dimensión angélica y espiritual del varón. La mujer es entonces la que despierta a lo que hay de ángel en esa bestia adormecida que es el «libertino» cuando, al alba, «el sol oscurece la llama de las velas» y se eleva «sobre los restos humeantes de estúpidas orgías» (69). En este caso, la mujer concreta en su encanto inaccesible al tacto el otro platillo de la balanza: el ideal que purifica y exalta, aunque privando ahora al poeta del éxtasis de la malsana voluptuosidad. Su belleza consiste en ser, como diría Stendhal, una «promesa de felicidad», un goce presentido, vislumbrado desde la soledad idealizadora del hombre, lo que le permite revestirlo de todas las gracias que su imaginación es capaz de concebir. El ángel femenino es belleza, paz, norte y salvación. Pero al ser el bien la negación de todo lo que el mal implica, la relación con el ángel femenino entraña la completa eliminación de la voluptuosidad carnal. Por otra parte, como la fuerza del mal es en el hombre mucho más poderosa que la inclinación hacia el bien, un simple perfume «cargado de indolencia» es capaz de encadenar todas las potencias del poeta y de «cambiar su alma». Esto es lo que convierte a Baudelaire en un «maldito», que canta al lado «más oscuro» de la compleja psique humana, en un cultivador de la relación que degrada y envilece.

La violencia cínica de los párrafos donde Baudelaire abomina de la mujer (630) hace que resulte paradójica su presencia constante en Las flores del mal, como sucede en el caso de la naturaleza a la que es espontáneamente asimilada mediante un juego de metáforas marcado por todas las obsesiones del hundimiento, la paralización, el vampirismo y, en última instancia, la mancha y el pecado, porque la mujer es tentación suprema y tentación satánica, no en sí

misma, no como naturaleza, sino ocultándose bajo el disfraz del maquillaje, el perfume, las joyas, las ropas vaporosas o las pieles. Versiones de la mujer en los aspectos más recurrentes de los fantasmas baudelairianos serían Jeanne Duval, la mulata ligada al recuerdo de las exóticas bellezas de las islas del sur (56), personificación de los sueños de sensualidad y de erotismo, de amor carnal, lujurioso, loco y satánico; Marie Daubrun, encarnación de los deleites más sutiles y equívocos de la inocencia perversa y de una «fraternidad» turbadora, demasiado distante para ser plenamente goce sexual y demasiado presente para suscitar algo más que cortesía poética (74); y Apollonie Sabatier, cuya carne exhala «el perfume de los ángeles», viva imagen de la virtud y la pureza, que opone a los atractivos infernales de Jeanne el maquillaje de las gracias eternas que adornan al «Ángel de la guarda, la Musa y la Madona» (65). Trinidad amorosa que refleja las oscilaciones de la identidad femenina reductible, empero, a una idea fija: la mujer es necesidad y fatalidad, tentación al riesgo de la perdición definitiva. Ya Gautier había dicho que las mujeres cantadas por Baudelaire «son más bien tipos que personas» y Marcel A. Ruff las había equiparado a «diversas formas de amor», básicamente a dos: el amor carnal satánico y el angelismo espiritualista, ideal absoluto de pureza, cuyos riesgos y peligros no escaparon tampoco a Baudelaire, pues lo condenó en varias ocasiones y especialmente en Los paraísos artificiales, donde recordando el ejemplo de Melmoth, el patético héroe de la célebre novela de Maturin, confesó sin ambages que «todo hombre que no acepta las condiciones de la vida vende su alma» y que «quien quiere ser Dios caerá en un nivel inferior al de su naturaleza real» (583).

Ahora bien, entre esas «condiciones de la vida» se encuentra la sexualidad sin fecundación, el lesbianismo que redime a la mujer de su naturalismo esencial situándola en el nivel del dandy masculino, perfectamente inútil, ocioso y singular en el siglo de la eficacia, del trabajo y de la uniformidad. Baudelaire muestra en este aspecto toda su fascinación por el erotismo superfluo, por el deleite desligado del cumplimiento de una función natural. Ello explica que la lesbiana sea la heroína del satanismo y que el culto lésbico se confunda con la adoración luciferina. El mundus muliebris se hace aquí paraíso cerrado. No es de extrañar, entonces, que para el artista sutil y delicado, hastiado de la naturaleza y de la brutalidad sexual del varón, la isla mediterránea o la lujosa alcoba donde las vírgenes se entregan a un placer compartido, revistan turbadores encantos. De hecho, pensó llamar a su poemario Las lesbianas, en consonancia con el espíritu provocativo de los Cuentos inmorales de Pétrus Borel, aunque el tema del lesbianismo en el arte francés de la época estaba tan extendido, que Balzac,

Gautier y Delatouche lo recogen también en sus escritos, y Delacroix y Toulouse-Lautrec lo pintan en sus cuadros. Es impresionante la lista de autores y de obras que, desde la Fragoletta de Henri Latouche (1829) hasta los Cantos de Bilitis de Pierre Louys (1894), celebraron o describieron el amor entre mujeres. Antes de Baudelaire hay que recordar La muchacha de cabellos de oro de Balzac y la Señorita de Maupin de Gautier, y después de él La siesta de un fauno de Mallarmé y Las amigas de Verlaine, por citar sólo los nombres más ilustres. Como señala Tamara Bassim, «Lesbos no es para Baudelaire el reflejo de un pasado en el espejo de una posteridad cuyo presente encarna, sino una exaltación insolente y soberbia de su realidad sensible expresada simbólicamente, y sobre todo de la apariencia de su ser, de su significación».

Sin embargo, también ante las lesbianas, con quienes se siente «hermanado», el poeta se muestra ambiguo. «Lesbos» es un himno al homoerotismo femenino, erigido en una religión cuyos respetables orígenes se remontan a la Antigüedad griega (113). «Mujeres condenadas: Delfina e Hipólita», por el contrario, es un anatema contra estas «vírgenes, demonios, mártires y monstruos, espíritus que desprecian la realidad, ansiosas de infinito» (115). En cualquier caso, el dolor redime y tras el deleite infecundo se halla siempre la muerte, presente en los versos baudelairianos con el suicidio de Safo. «¡Descended, descended, víctimas lamentables!» es la última palabra que grita el poeta a las lesbianas, cuyo infierno se encuentra ya en el carácter eternamente insaciable de su propia pasión (114). Lujuria y muerte: su hermandad ya ha sido establecida y hasta se sugiere una relación incestuosa y lésbica entre ambas cuando en un poema aparecen encarnadas en «dos amables muchachas» (115).

Entre la fascinación y la condena, Baudelaire se siente inclinado a deshacer su ambigüedad en beneficio de ésta última, no tanto por consideraciones morales cuanto por el sadismo que, a su juicio, impregna las relaciones heterosexuales. Su actitud dista, entonces, mucho de las quejas y las protestas indecisas de Alfred Maury o incluso de los exabruptos de Pétrus Borel, pues retoma las excomuniones de la Patrística que consideran a la mujer un instrumentum diaboli. Sus máximas despiadadas sobre «el ángel malo» recuerdan a Tertuliano y, en última instancia, a la tradición iluminista, dentro de la cual Fabre d’Olivet y Jorge de Marsais habían visto en Adán «la parte superior de nuestra alma, que es la voluntad», y en Eva «la parte inferior, que son los sentidos». De esta manera, la mujer es asimilada a «la Circe tiránica de peligrosos perfumes» (123), pues, a diferencia de lo que suponían los alegres viajeros del cuadro de Watteau, Citera, la isla de Venus, no es más que «un desierto rocoso turbado por ásperos gritos»

(117).

IX. Sadismos

Los goces del amor llevan al crimen. Esta es la tesis de Baudelaire en su ensayo sobre el Tannhäuser wagneriano, donde, para él, se escenifica la dualidad inevitable del amor, su perpetuo vaivén entre un amor místico y redentor y un amor feroz y sacrificial, «como si en el drama del amor hubiera de darse siempre la barbarie, y el deleite carnal debiese conducir, mediante una lógica satánica ineluctable, a los placeres del crimen» (518). Las melancolías románticas de Chateaubriand y de Lamartine, y una apetencia de muerte, furiosa y desesperada, que en los años treinta del pasado siglo se despertó en muchos seres oscuros, tras un proceso de incubación que iniciaron los Pensamientos nocturnos sobre la vida, de Edward Young, hallaron eco en la sensibilidad que inspiró Las flores del mal. Ahora bien, entre los románticos y Baudelaire está Poe, y, bajo la inspiración de estas dos almas gemelas, lo lúgubre, lo macabro y lo tétrico dejarán paso a lo terrorífico, la meditatio mortis moralizante se convertirá en necrofilia, y la idealización del amor burgués, presunta comunión de dos almas, cederá ante el masoquismo del sexo.

La luz pura, tomada del «hogar santo de los rayos primitivos» (45) y «el claro fuego que llena los límpidos espacios» (46) guardan relación, para Baudelaire, con el sol carnal que arde en nuestros cuerpos y que hace posibles la irradiación personal y las relaciones entre los seres humanos. Ese sol es la sangre, auténtica alma mater que fecunda y «aplaca la sed de todas las criaturas» (135), las cuales la absorben «con la avidez de un prado» (111). Ésta es la razón de que la víctima de una relación vampírica no pueda romper nunca el vínculo que le une al ser que la domina (59). La sangre que se derrama y corre representa el arquetipo de la expansión y la antítesis de todas las parálisis. Naturalmente, esa expansión puede disminuir, mientras la sangre se enfría y se coagula. El sol poniente o el invernal se le antoja, por ello, a Baudelaire una herida sangrante que acaba convirtiéndose en una especie de coágulo helado. A su vez, la sangre corrompida y la sangre coagulada son alegorías del estancamiento y de la impotencia que aquejan al individuo sumido en el spleen. Pues si admitimos (con Baudelaire) que «nuestro destino circula por nuestras arterias con cada uno de los glóbulos de nuestra sangre» (336), es lógico que el signo de un destino malogrado ab origine por el pecado y por la dinámica de la propia conciencia sea una sangre en

conflicto consigo misma, sin ímpetu y carente de ese calor expansivo al que Baudelaire llama «curiosidad». Precisamente el spleen es un estado que se caracteriza por una falta de curiosidad crónica. Lo que corre por las venas del individuo que lo padece «no es sangre, sino agua verde del Leteo» (88).

En su clásico estudio psicoanalítico de la obra baudelairiana Leo Bersani detecta dos versiones del placer sexual. En la primera, el amante centra el interés erótico en una parte del cuerpo de la mujer como si fuese separable de él («La cabellera»), o lo ve como una sucesión de imágenes parciales y discontinuas, como una fluctuación de atributos y de significados fragmentarios («El bello navío»). A lo sumo, la violencia sexual es levemente sugerida mediante una acertada combinación de imágenes, como en los versos finales de «Las joyas», donde el reflejo rojizo del fuego del hogar parece inundar de sangre la piel ambarina de la amante (56). Otras veces, se limita a recordar a una mujer apasionada y feliz los espantos de la muerte (58-59 y 61), del envejecimiento (57), de los remordimientos, el odio y las enfermedades (66-68), o se contenta descargando su sadismo en un objeto material sustitutivo (178). Estas estrategias estarían dirigidas a controlar la intensidad del deseo y a contrarrestar los efectos desestabilizadores que éste produce en la identidad del amante. En la segunda, el poeta buscaría la inmovilización del cuerpo femenino con vistas a inmovilizar el deseo. Para evitar las consecuencias del amor («crimen, horror, locura»), los enamorados han de tratar de amarse «con calma» y en silencio (63 y 80), hasta el punto de asimilar el goce al sueño y hacer que la mujer ejerza el papel de arrulladora (116-117), algo que sólo se logra si «su corazón y su cuerpo están maduros para amar sabiamente» (104). Aunque el poeta pide a la amante que calme sus ardores (57), sólo hay un recurso definitivo para asegurar esta forma serena de amor: la inmovilización forzada e irreversible de la mujer apasionada, es decir, el asesinato. En versiones menos violentas, Baudelaire se siente fascinado por mujeres frígidas, dolientes, débiles, enfermas o lesbianas y adora los cuerpos devorados interiormente e iluminados por la tisis, pareciéndole más indecorosa la delgadez que la gordura a causa de su transparencia y de su incapacidad para ocultar la intimidad de la sangre (624).

Su concepción de la belleza como «un sueño de piedra» guarda relación con este sexo sereno (53). Aunque a veces la frialdad imperturbable de la mujer exaspera al amante, ahora esa frigidez se convierte por el contrario en un atractivo tan irresistible que el poeta se compara con los gusanos que asedian a un cadáver (57). Sin embargo, hacer el amor con una mujer frígida no garantiza la inmovilización del deseo: haría falta que el amante alcanzase también la frigidez

compartiendo la muerte con ella. De ahí que Baudelaire se vea junto a una prostituta «como un cadáver yerto al lado de un cadáver» (61). No puede descartarse, pues, una buena dosis de necrofilia en un poeta que llega a preguntar retóricamente al cadáver de una mujer si su amante y asesino sació «en su carne inerte y complaciente la inmensidad de su deseo» (112).

Ahora bien, ¿dónde se encuentra el motor que pone en marcha el comportamiento sádico? Baudelaire lo sitúa en el goce insospechado que produce la visión de la sangre fresca y lo explica por el placer de contemplar una vida que hasta ese momento se hallaba protegida y conservaba su misterio, y que de pronto se hace, admirable y peligrosamente, presente y tangible. Nuestra «sobrenaturaleza» queda entonces expuesta a plena luz: algo sagrado se revela al tiempo que muere. Reaparece la pesadilla de la fuente seca y del sol que se extingue porque el sueño hemofílico en «La fuente de sangre» (115) expresa perfectamente la obsesión por una vida que se desangra. Este derramamiento no exige herida alguna: la sangre se nos escapa a causa de la impermeabilidad de nuestra epidermis. Observar este fenómeno en otros supone vislumbrar la posibilidad de ser acogido, entrever la oportunidad de que otro nos muestre su espíritu con total transparencia. En esta situación excepcional puede percibirse, bajo una piel que apenas hace de barrera, el latido de la sangre como quien escucha palpitar un alma. Así, en la penumbra de la alcoba, el poeta «cree respirar el perfume de la sangre» de su amada (63).

Con todo, la piel puede también endurecerse y convertirse en metal o piedra, haciendo que la sangre se retire a las profundidades del cuerpo. La mujer fría, con ojos de acero y epidermis marmórea, logra hacer creer que ya no oculta vida ni sangre, que tanto exterior como interiormente es un desierto estéril donde se une «su corazón de nieve a la blancura de los cisnes» (53). No hay nada cálido tras esa piel de hielo. La mujer se ha revestido con ese pathos de la distancia que caracteriza al dandy, cortando, así, el puente para toda posible comunicación.

Ante esta situación, la postura del poeta es ambigua: se siente maravillado por la frialdad estéril del dandy que le protege de toda invasión desde el exterior, pero le irrita descubrir esa actitud en la amante, pues torna impotentes sus ataques ya que «todo resbala y rebota en el granito de su piel» (116). Baudelaire trata, entonces, de fundir la nieve de su corazón, de desgarrar el cuerpo que se le resiste, para descubrir en la herida abierta la intimidad de su sangre. El sadismo se revela aquí como el arma exclusiva para atacar la postura del dandy. Y cuando el asaltante se ve incapaz de hacer brotar la sangre, se contenta con provocar el

llanto, pues las lágrimas son el agua del dolor que pone de manifiesto la debilidad y la intimidad del otro. En este caso el verdugo golpea «sin cólera ni odio» la roca, a la manera de Moisés, para fundir la piedra en agua y lograr que el llanto sirva de lluvia para su desierto (91). El autor reconoce que las lágrimas no muestran verdaderamente la «sobrenaturaleza» de la sangre, pero destaca la superioridad moral de aquéllas y el sufrimiento interior que se trasluce. Hacer llorar es herir un alma, alcanzar su agua profunda y poder aliviar nuestra eterna sed del otro. De esta manera, nuestro «deseo henchido de esperanza» podrá «nadar en las saladas lágrimas» de la persona amada, creándose entre ambos un vínculo de comunicación y de comunión con el dolor universal: «el magnífico río de los llantos» del otro «viene a parar a (nuestro) corazón solícito», permitiendo a nuestra alma «saciar su sed en los raudales que el dolor hace brotar de sus ojos» (54). Jean-Pierre Richard llama ofensiva a esta forma de sadismo en la que Georges Blin llegó a ver «una forma exasperada de caridad cristiana».

Pero hay en Baudelaire una segunda forma de sadismo, al que Richard llama defensivo. En lugar de romper el hielo de la soledad, este sadismo trata de reprimir una expansión desmesurada y castigar un exceso de vida, de salud o de alegría. Lo que irrita del otro ya no es su frialdad, su cerrazón y su rechazo, sino su falta de pudor, la violencia misma de su irradiación carnal, la manifestación de su exuberante fertilidad, la expresión de una alegría frívola y banal. Es el sadismo que aparece en poemas como «A la que es demasiado alegre» (66), «A una Madona» (75) o «Las metamorfosis del vampiro» (116-117). En el primero, por ejemplo, el poeta desea castigar la «excesiva alegría» de la víctima causándole una profunda herida donde inocularle su esperma envenenado por la sífilis. Pese a la diferencia entre ambos sadismos, Richard explica que en los dos casos la crueldad ejerce una función moderadora, pues en lugar de constituir una actividad frenética, intenta reparar un defecto o un exceso, equilibrar una desigualdad energética, restablecer una unidad entre los cuerpos como condición indispensable para posibilitar la permeabilidad espiritual, la ternura y la comunicación.

Por otra parte, mientras el sadismo ofensivo fustiga el cuerpo de otro para arrancarle una confesión, el sadismo defensivo trata de impedir una confesión cuyo conocimiento irritaría al verdugo. De ahí que el sadismo (flor del mal) represente uno de los rostros del demonio del conocimiento: el verdugo viola la intimidad de otro o la ataca para defender la propia. Privar al otro mediante el dolor de todas las defensas que le hacen inaccesible, u obligarle a que olvide

todo lo que no sea el dolor que le infligimos, es hacerle transparente o humilde como una criatura ante la mirada de su Dios. En este punto el angelismo de Baudelaire se convierte en satanismo. Cabe recordar aquí que en el Antiguo Testamento se maldice a los adivinos y a los astrólogos porque el ser diabólico es, ante todo, el que rechaza el misterio, el que no se contenta con el conocimiento presente, el que no se resigna a no ser más que uno entre otros, el que no se satisface con los medios de comunicación ordinarios con sus semejantes. Un ser de estas características deja a los mediocres las malas acciones, la falta de honradez y la deshonestidad, porque no sueña con hacer el mal, sino con arrebatar a Dios el monopolio del bien. Es el rival desdichado y rebelde que asume el papel de verdugo porque le parece el sucedáneo profano del papel de Creador. Pero es un verdugo que no espera de antemano arrancar confesiones. Sabe que su víctima ignora el secreto que guarda y si le hace sufrir o la mata es para vengarse de su propia incapacidad y para destruir un misterio que nunca podría comprender.

X. Heautontimoroumenos

«Ha desaparecido la tiranía del rostro humano, y sólo sufriré ya el dolor que me cause a mí mismo» (152). Baudelaire escribe esta frase tras encerrarse por la noche en su casa, completamente a solas, fuera de la mirada acusatoria de los demás. Con ella vincula la soledad a la conciencia desdichada. Hay dos formas de mala conciencia: la primera (lo que Baudelaire llama «ironía») deriva de la inteligencia y del afán de conocerse a uno mismo. La segunda procede del corazón y del empeño por lavar nuestras culpas. Una nace sin ningún pretexto externo, de una orientación de la conciencia sobre sí misma; la otra se refiere a un objeto concreto, a una mala acción determinada. Es el remordimiento, el conflicto, imposible de superar, con lo que no tiene remedio, dada la irreversibilidad del tiempo (73-74). Ahora bien, la búsqueda estéril de uno mismo conduce también a la crisis moral. Y la razón es clara: el gozo sádico de la conciencia se agota bastante pronto, y el conocimiento definitivamente aplazado ansía detenerse en un objeto real. Y para quien se ha cerrado al mundo exterior no habrá objeto de examen más oportuno que el peor de sus pecados. La ironía pasará rápidamente a ser remordimiento. Esta división, este merismós, esta mirada de la mirada que Amiel llamó «el desvestimiento del alma», este autotranscenderse permanente del espíritu, constituye el mal de la inteligencia. Y es que ésta rechaza siempre la coincidencia, se aleja de los objetos para convertirlos en espectáculo, cuestiona, problematiza, introduce el intervalo, pone en duda la violencia de los datos y del placer. La tentación de volver un arma tan poderosa contra uno mismo es tan irresistible que pronto se convertirá en una agradable perspectiva. De ahí la conjetura de Baudelaire: «Puede que resulte dulce ser alternativamente víctima y verdugo» (630).

El desdichado que ahonda de este modo en su conciencia, «tensando sus nervios como un héroe y discutiendo con su alma ya cansada» (98) nada más despertarse, se lanza de espejo en espejo sin poder captar nunca su imagen. Enloquecido, cree estar pensando su propia objetividad, olvida que no hay «ciencia» de la conciencia, que la introspección es un límite imposible porque el que mira se sabe mirado y, apasionadamente replegado en sí, no puede posar para él mismo como si fuera un objeto de la naturaleza. En este aspecto Baudelaire quiere transformar su «voluptuosidad en conocimiento», aplicar al

gozo, al hecho de sentirse vivo, la idea de «hiperagudeza de los sentidos», lo que significa posar ante sí mismo sin intermediarios. Como si hubiera sido condenado por «un Dios burlón» a «hervir y comerse su propio corazón» (64), el poeta mantiene una «conversación a solas, límpida y sombría» consigo mismo (93). El uso de calificativos contradictorios sugiere que nuestra conciencia es «irónica» e «infernal» pero al mismo tiempo «liberadora» y «gloriosa». El psicoanálisis de Freud ha explicado esta contradicción señalando que el super yo nace mediante la introyección de la imagen paterna, la cual incluye elementos de idealización y de castigo. Por otra parte, como el super yo extrae su energía del ello, es decir, de las pulsiones del deseo que actúan desde el inconsciente, la emergencia de una idealización de la personalidad legitima unas fuerzas instintivas que el super yo condena. Acercando Freud a Baudelaire cabría decir que el super yo es el ello convertido en «su espejo» (93).

Por esta vía sugiere Bersani la posibilidad de que el fantasma del padre-juez no haga apenas otra cosa que dar una justificación moral al placer de la autodestrucción. Pues en el super yo, el ello, separado de sí mismo, siente placer cuando se convierte en su propia presa. La ironía de Baudelaire consiste, pues, en ser a un tiempo «la herida y el cuchillo, la bofetada y la mejilla, los miembros y la rueda, la víctima y el verdugo» (91). La autoconciencia se transforma, así, en conciencia del mal, lo que explica el estado permanente de pecado que el poeta descubre en sí y en los demás hombres. Más que tener conciencia de la maldad de ciertas acciones, Baudelaire habla de «la conciencia en el Mal» (93): el Mal es el estado en el que el hombre tiene conciencia de sí mismo, habida cuenta de que el autoconocimiento equivale a la conciencia de culpa. Esto explica que, respecto a la vida interior, el simbolismo de Baudelaire refleje una desgarradora separación entre el deseo y la conciencia, una especie de desacuerdo funcional que no implica diferencia sustancial alguna. Cada una de las «dos postulaciones» (632) (Dios-Satán, espíritu-carne) que sirven de base al idealismo de los primeros poemas de Las flores del mal, está en función de la otra. En nuestra naturaleza «caída» coexisten las blasfemias y las maldiciones con los éxtasis y los arrebatos. Esta forma de dualismo (o, en general, el dualismo cristiano que opone Dios a Satán) enmascara el ámbito de las diferencias reales de la vida humana al presentar una diferencia artificial como un antagonismo irreductible. De este modo, el dualismo sería un escudo protector, aunque ilusorio, contra los peligros de lo idéntico, y lo que Baudelaire llama «espíritu» o «postulación hacia Dios» no pasaría de ser un intento de maquillar un movimiento autodestructor, reducido a un mero conflicto entre dos poderes supuestamente distintos e independientes. El hecho de que se describa la

«voraz ironía» como una especie de conciencia moral torturadora, «que me sacude y que me muerde» (91), nos da pie para pensar que la objetivación de un principio moral regulador puede servir para legitimar el instinto de muerte, esto es, para conferir al autocastigo la autoridad de una postulación inspirada por Dios. El doble papel de víctima y verdugo que representa un mismo sujeto no entraña, entonces, un conflicto entre fuerzas opuestas, sino la afirmación de la identidad básica de instintos aparentemente diferentes, la repetición «fantasmática» del deseo bajo la forma de su propia negación.

Baudelaire expresa esta dolorosa ironía bajo el rótulo de «El heautontimoroumenos», término griego que da título a una conocida obra del comediógrafo latino Terencio, quien a su vez había recogido el tema del comediógrafo griego Menandro. Baudelaire tomó el término, que podría traducirse por el «verdugo de sí mismo», de Joseph de Maistre en un comentario sobre Leibniz. Lo curioso es que la situación del que se hace daño a sí mismo, de quien es «vampiro de su propio corazón» (91), que había sido motivo de risa para griegos y romanos, revele ahora, bajo la impronta del cristianismo, el aspecto más trágico y doloroso de la situación humana. En el poema de este nombre, el autor anuncia que golpeará a su amante «sin cólera y sin miedo», buscando no tanto hacerle sufrir como amedrentarla para aliviar la angustia del poeta y lograr que las lágrimas de ella alienten su esperanza. Dicho de otro modo, la razón por la que empieza a torturar a la mujer es acabar con la dualidad que le reconcome y le lleva a autotorturarse. Ahora bien, sólo podemos entender la eficacia de esta estrategia sádica si atribuimos al autocastigo un goce sexual, del que no habla, pero que explica el tránsito de un sadismo inicialmente neutro a un deseo sádico «henchido de esperanza» (91). De esta manera, el impulso que tiende a poner fin a los frenéticos desplazamientos del deseo, incapaz de llevar a cabo la descarga absoluta de la muerte, se mueve entre diferentes representaciones de la violencia: el autocastigo, la crueldad lúcida y calculada hacia el otro (concebido como el desdoblamiento de su aspecto más malvado y oscuro) e incluso la participación apasionada en el sufrimiento ajeno. En el dolor infligido mutuamente, en la provocación común de tristezas y remordimientos, al amparo de una penumbra que debilite las defensas y atempere los orgullos, puede producirse una apariencia de comunicación sentimental. Pero también en este caso se requieren las lágrimas, ya que su derramamiento por parte de la pareja asegura la circulación del vínculo humano. De ahí que al ataque sádico deba seguir siempre una réplica masoquista. Baudelaire parece creer que, para reencontrarse, hay que llorar juntos cada uno por y para el otro (628). Sin embargo, el espejismo de esta comunicación mutua únicamente puede superarse

cuando el sujeto es capaz de reconocer que está dominado por el diablo del conocimiento. Éste es el caso de Cramer, el protagonista de La Fanfarlo, en quien Baudelaire proyectó sus propios dolores y situaciones: «Hemos abusado tanto del microscopio para estudiar las repugnantes excrecencias y las vergonzosas arrugas que nos cubren (y que nos gustaría exagerar), que nos resulta imposible hablar el lenguaje de los demás hombres. Ellos viven por vivir y nosotros, ay, vivimos para saber. Ése es todo el misterio» (277). Baudelaire revela aquí la dimensión teatral de su masoquismo, su fascinación por los dramas breves y socarrones, esa sombría y temerosa inseguridad que le lleva a remedar la postura de Hamlet (116). Con todo, este histrionismo no puede aminorar las terribles consecuencias que se siguen de una culpa que sólo podría expiar el dolor. No cabe castigo externo cuando el propio sujeto es el verdugo de sí mismo. De ahí la pregunta del poeta:

¿Qué Dios se atreverá a ser tu juez, oh Lesbos,

y a condenar tu frente que el dolor ha hecho pálida,

si sus balanzas de oro no han pesado el diluvio

de lágrimas que en el mar vertieron tus arroyos? (113)

Sin embargo, bajo la influencia del principio de reversibilidad de Joseph de Maistre, que da título a uno de sus poemas (66-68), Baudelaire considera que muchos inocentes habrán de sufrir por los pecados de otros. A ello se debe su súplica desesperada dirigida a un Dios en quien no cree: «No me castiguéis en mi madre y no castiguéis a mi madre por mi culpa» (635).

Pero toda posibilidad de expiación y de compensación resulta vana ante la perversión radical que revela la falta. Baudelaire hace un canto sombrío a lo irreversible, a lo irreparable (73 y 93). La irreversibilidad del tiempo se erige en principio de jerarquía otorgando un monstruoso privilegio a lo que ha ocurrido, a lo absolutamente anterior. La memoria, lejos de probar nuestro poder cuando atestigua que «nada se pierde», confirma el carácter irrevocable de la más mínima acción. El poeta no es capaz aquí de superar la contradicción entre la redención y la irreversibilidad, lo que le excluye de los autores cristianos.

Considera que el placer se vuelve automáticamente dolor y castigo. En una relación de causa-efecto, «la multitud vil de los mortales, bajo el látigo del Placer, verdugo despiadado, va a cosechar remordimientos a la fiesta servil» (101). Su castigo derivará directamente del placer, porque éste no cumple otra función que procurar remordimientos. Es lo que Baudelaire ha leído en Séneca y, sobre todo, en la teosofía de Saint-Martin. Y como el hombre no es plenamente responsable de sus faltas, dada la debilidad de su voluntad y el poder de atracción del mal, los sufrimientos irracionales e incurables del verdugo de sí mismo convierten al heautontimoroumenos en un héroe trágico más del martirologio romántico.

XI. Dandysmo

La primacía que concede Baudelaire a la imaginación en su idea de la modernidad, el uso nuevo y más riguroso de la imaginación poética desemboca en un modo de vida igualmente exigente, que tiene sus propios deleites, dolores y deberes. En su labor de crítico de arte Baudelaire evoca esta idea cuando habla del «heroísmo de la vida moderna». Pero ¿cuál es la dimensión épica de la vida moderna? Éste es el interrogante que abre al artista decidido a captar lo esencial en lo contingente, lo bello en lo cotidiano y efímero. Entre elogios a Balzac explica Baudelaire que el héroe moderno es el que rechaza la transcendencia de lo absoluto para sumergirse, creador con sus criaturas, en lo «diverso» y lo «particular», el que descubre lo «singular» en lo común y vulgar para apropiárselo (259). Lami, «poeta del dandysmo atrevido y de segunda mano», y Gavarny, «poeta del dandysmo oficial», lo entendieron muy bien aunque fue Barbey d'Aurevilly quien hizo ver con claridad que «el dandysmo es una cosa moderna y que responde a causas completamente nuevas» (260). Y aunque Baudelaire nunca llegó a realizar el estudio que proyectaba sobre Brummell, Chateaubriand, Custine y otros personajes «distinguidos» de su siglo, no por ello dejó de esbozar una teoría del dandysmo, como el reverso «mundano» de su teoría estética de la modernidad (palabra que él inventó), que debía más al «culto al yo» de Maurice Barrès que al «egotismo» de Stendhal.

En el siglo de la uniformidad, del auge de la luz de gas y del vapor, de la tiranía de la opinión, del poder creciente de la prensa, del centralismo, del avance del ferrocarril que llega hasta las inmediaciones de Venecia, el dandysmo es un culto a la diferencia, al pathos de la distancia, al desprecio olímpico de todo lo que la religión del progreso ha elevado a dogma de fe. Como actitud moral, el dandysmo cumple una doble función: socialmente, es el signo externo de una individualidad que se rebela contra la grotesca exaltación de lo burgués, contra el mal gusto de la aristocracia advenediza, contra todo lo que representa la ridícula monarquía de Luis Felipe, contra el «ingenuo hombre de bien» (43), regido por esa moral de tenderos que es el utilitarismo. Desde el punto de vista individual, el cuidado y excéntrico atuendo del dandy es a un tiempo máscara y coraza: oculta la intimidad y la protege del peligro que supone «la mirada del otro».

En Inglaterra, el dandy (literalmente, «elegante», «refinado») asume en cierto

modo el papel que en Francia desempeña el bohemio, con una notable diferencia en cuanto a movilidad social se refiere, que ha sido apuntada por Hauser: el dandy inglés es el intelectual burgués que asciende desde su clase a otra superior, mientras que el bohemio francés es el artista que ha descendido a un nivel proletario. Con todo, la elegancia exagerada y la actitud extravagante del dandy representarán el equivalente funcional de la depravación y la disipación del bohemio. Uno y otro encarnan la protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, acomodada a unas leyes establecidas que regulan unas existencias grises y mediocres.

Pese a la procedencia del término, es de advertir que los autores ingleses (Wilde, Whistler, Beardsley) tomaron la filosofía del dandysmo de fuentes francesas. Hay que recordar aquí que, para Baudelaire, el dandy supone la unificación de todas las virtudes del gentleman que son posibles aún en una sociedad configurada por el rasero igualitario de la mediocridad. En este sentido, el dandy supone la acusación viviente contra el igualitarismo burgués y democrático. Es el tipo capaz de afrontar cualquier situación sin que nada le coja por sorpresa, el que siempre dispone de recursos para no caer en lo vulgar y conserva la sonrisa fría del estoico. El deber de mantenerse impasible (el nil mirari) que el abate Picard aconseja a Julien Sorel en la inmortal novela de Stendhal, se conjuga con el afán de sorprender. Pues lo inesperado, siempre que resulte artístico, constituye una eminente cualidad, amén de una medicina eficaz contra el spleen. En definitiva, el dandysmo es la última expresión del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo del orgullo humano.

Pese a este componente social, el dandysmo no es un movimiento generalizado, sino la expresión de un estado personal, cuyas emanaciones se traslucen al exterior. O, mejor aún, mediante su apariencia atildada y elegante, el dandy pretende provocar en sí un sentimiento íntimo de superioridad en virtud de las leyes de la interacción que regulan las acciones humanas. Y es que, como escribe el propio Baudeaire, el dandysmo, que es una institución al margen de las leyes, tiene normas rigurosas «a las que están estrictamente sometidos todos sus súbditos, cualesquiera que sean, por otra parte, la fogosidad y la independencia de su carácter» (559). Tales normas no están escritas en ninguna parte y si se conocen es porque el propio dandy las descubre en su interior. El protagonista de Rojo y negro, a quien antes me refería, se descubre dandy, no se hace dandy, y «comprende el arte de vivir en París». Añádase a esto la libertad y la interioridad de la ley moral, la tradición, el sentido del aseo, la etiqueta, el control de las emociones, el dominio de las situaciones, su modo de disponer de los signos que

le distinguen.

Semejante actitud implica un ascetismo, un esfuerzo de superación, de creación y de mantenimiento constante de la imagen original y provocadora. «El dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción, debe vivir y morir ante el espejo» (630). Y en otro lugar explica Baudelaire: «Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las condiciones materiales complicadas a las cuales se someten, desde el atuendo irreprochable a toda hora del día y de la noche, hasta las pruebas deportivas más peligrosas, sólo son una gimnasia propia para fortalecer la voluntad y disciplinar el alma» (559).

Sin duda que el aspecto más doloroso de esta ascesis es la frialdad afectiva que exige. Un auténtico dandy ha de ahogar la expresión confidencial, ocultar su dolor y su alegría, rehuir el trato íntimo y mostrar esa presunta impasibilidad que caracteriza a los seres superiores. Esto hermosea la imagen del dandy, pues, con palabras de Baudelaire, su belleza «consiste sobre todo en el aire frío que proviene de la inquebrantable resolución de no emocionarse; se diría un fuego latente que se deja adivinar, que podría pero que no quiere irradiar» (561). Lleva razón Sartre: el dandysmo es comparable a la adopción de una moral. Pero no, como él dice, por su libre posición de valores y obligaciones, sino porque cumple la función falsificadora e interesada que suele ser propia de la utilización de un lenguaje moral. Baudelaire no elige; adopta la actitud pública que le permite paliar su horror a la comunicación, a manifestar su honda inseguridad respecto a sí mismo, a exponer ante los ojos ajenos su corazón dolorido para recibir la limosna de la compasión que agudizaría el sentimiento de su propia miseria. En lugar de esto, reviste su espantosa soledad con el distanciamiento precavido y prudente, enmascara su sed de cariño con el antifaz de la frialdad y extiende entre él y los demás una tierra de nadie infranqueable para que no puedan ser conocidas las llagas de su alma. Al suscitar a su alrededor una atmósfera de admiración o de terror, robustece la imagen que tiene de sí mismo. En su guardarropa dispone de una serie de disfraces para usar a su antojo a tenor de sus necesidades subjetivas o de las expectativas de su entorno. Pues, como él mismo señala, «el poeta disfruta del privilegio incomparable de poder, a su gusto, ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes en busca de un cuerpo entra, cuando lo desea, en el personaje de cualquiera» (155). Por otra parte, la poesía que escribió y la actitud moral que adoptó tuvieron, como no podía ser de otro modo, un sentido social habida cuenta de que respondieron a unas necesidades históricas complejas, cuyas expectativas iban más allá de las posibilidades de elección del poeta. Bataille señala por eso que «se equivocaron

al presentar la poesía y la actitud moral de Baudelaire como el resultado de una elección. Aun admitiendo que el individuo haya elegido, el sentido para los demás de lo que creó viene dado socialmente en las necesidades a las que respondió. El sentido total de un poema de Baudelaire no está dado en sus errores, sino en las expectativas históricamente (generalmente) determinadas a las que respondieron esos errores».

Por otra parte, la elegancia en el vestir, el melindre en las maneras y el rigor mental son sólo la disciplina externa que el dandy se impone en el mundo vulgar del presente. Lo que interesa, realmente, es la íntima superioridad e independencia, la carencia práctica de objetivos y el desinterés por la vida y la acción. El dandy ansía llevar la existencia indolente, voluptuosa y perversa de un gato en una sociedad aristocrática, goza de la independencia limitada de un animal de lujo, ocioso, inútil. Le parece que el trabajo es como la sal que conserva a las almas momificadas. «Ser un hombre útil (escribe Baudelaire) me pareció siempre algo bastante odioso» (631). En el fondo de esta apreciación está el horror que inspira al dandy la posibilidad de servir de instrumento para los fines de otro y de que su actividad espiritual pueda ser retribuida materialmente. Obtener beneficios económicos por su actividad literaria se le antojaba a Baudelaire una forma de prostitución, un sentimiento que no estaría lejos del desprecio que sentía Platón hacia los sofistas cuando les llamaba «mercaderes de golosinas del espíritu». Si un dandy trabaja, su actividad ha de ser desinteresada y realizarse por capricho. Observemos esta clasificación de funciones que hace Baudelaire, tan ajena a la compleja situación del París de su época: «No existen más que tres seres respetables: el poeta, el sacerdote y el soldado: el hombre que canta, el que bendice, el hombre que sacrifica y se sacrifica. Crear, saber y matar. El resto está hecho para el látigo, los otros hombres son pecheros y jornaleros, buenos para las caballerizas, es decir, para ejercer lo que llaman profesiones» (632 y 635).

Cabe pensar, naturalmente, que Baudelaire se estaba poniendo a cubierto de las críticas de pereza e inutilidad que le llegaban desde su ámbito familiar o desde el mundo burgués en general, una burguesía empeñada en un trabajo útil y profesionalizado. Baudelaire se defendería concediendo un lugar máximo en su escala de valores a su propia situación personal: «¿Qué es el hombre superior? (se pregunta). No es el especialista. Es el hombre de ocios y de educación general» (634). Es decir, un dandy es un individuo que, no sujeto a exigencias económicas, deambula, observa, trabaja cuando y porque quiere, y dispone de una cultura no circunscrita a una provincia del saber, en suma, es la antítesis del

«bárbaro especialista», que diría Ortega.

Por último, el dandy observa las contradicciones de su sociedad, por no hablar de las suyas, desgarrado como está entre una aguda conciencia del momento y la proyección de sus propios fantasmas. Y es que, a fin de cuentas, debe su situación privilegiada a la coyuntura que él deplora. Baudelaire percibe al dandy emergiendo en medio de la turbación de ciertas épocas. Pero en lugar de alzarse contra las miserias que la han generado, el dandy se contenta con fustigarlas o volverles la espalda. No tienen nada que temer «las fuerzas del orden». Y en el caso concreto de Baudelaire, cualquiera que lea Mi corazón al desnudo podrá comprobar que su valoración del trabajo, el orden, el ahorro, la diligencia, la sobriedad, la modestia y hasta la pureza coincide con las características del ethos burgués. Más insolente que transgresor, no actuó en contra del orden establecido, pues, a diferencia del anarquista, el poeta maldito es una fuerza centrípeta que no destruye ni trata de destruir la sociedad, sino que se destruye a sí mismo. En su lucha con el spleen, el dandy Baudelaire acabó comprendiendo la horrible fragilidad de sus corazas y la espantosa ridiculez de sus disfraces.

XII. Spleen

El dandy es un ser sin ambiciones, sin propósitos ni fines. Fijo en la quietud de un presente que presume invariable, despilfarra lo que tiene y se gasta a sí mismo como el perfume de una flor que crece en un lugar inaccesible o el de un frasco destapado cuya fragancia no ha de deleitar a nadie (51 y 70). El término inglés spleen y el castellano esplín, con el significado de «melancolía», «tedio de la vida», proceden directamente de la palabra griega que designa al «bazo», órgano que se consideraba, de antiguo, la sede fisiológica de la tristeza y el hastío. Con esta creencia guarda relación la etimología de la palabra castellana «melancolía», derivada del término griego que designaba la «bilis negra». La medicina antigua creía que el predominio de este «humor» es el causante de lo que hoy llamaríamos «depresión». Al mismo campo semántico pertenece también «hipocondría», como afección caracterizada por una gran sensibilidad del sistema nervioso que es acompañada habitualmente de tristeza.

Como señala Roger Vivier, el spleen, presentido por Gautier, por Sainte-Beuve, por O'Neddy y por Stendhal, era un estado anímico que aún no había logrado una afirmación literaria completa y que será rescatado por Baudelaire de las corrientes frustradas del romanticismo. Efectivamente, ocupa un lugar central en Las flores del mal e incluso en los Pequeños poemas en prosa que Baudelaire pensó titular El spleen de París. Y la razón nos la explica el autor en el poema dirigido «Al lector» con el que abre el primero de sus libros. El tedio (ennui, «desmoralización», «falta de vigor moral») no es un mal en el mismo sentido que la estupidez, el error, la mezquindad, la inconstancia, el asesinato o la piromanía, sino un estado que abre la puerta a todos los males, el terreno donde crecerán las flores del mal. Su particularidad es no ser nada, y por no ser más que vacío u oquedad puede dar cabida a todo. Por eso no se diferencia apenas del estado artístico, esa apertura sin reservas ni control a otras formas de existencia que realiza el artista. La agresividad generada por el tedio es, además, estrictamente imaginativa, lo que le convierte en «un monstruo delicado» (43), en un maestro del crimen de laboratorio. Su maldad es ligera e inmaterial, y ello explica que la fascinación suscitada por el mal equivalga, en su aspecto más profundo, a la fascinación que experimenta la imaginación, libre de toda traba moral, por la movilidad creadora. Ante la destrucción del poder del sujeto que

lleva a cabo Satán «evaporando totalmente el rico metal de nuestra voluntad» (43), sólo caben dos posturas: o reconocer nuestra impotencia y cargar con una culpa que no hemos contraído libremente, lo que nos confiere una cierta dignidad heroica, o tratar de recuperar nuestra identidad definiendo y sistematizando las potencias que originan y fomentan la evaporación y la deriva. En ambos casos, el poeta se ve abocado a hacer una taxonomía del mal, topándose inmediatamente con el tedio como el factor genético del mismo.

El tedio (la melancolía o el spleen) constituye tambien el sentimiento más íntimo del dandy, el terrible monstruo que le agarrota, la consecuencia dolorosa de su actitud demoniaca de desprecio, superioridad y aislamiento. Como tal, es un sentimiento aristocrático, pues surge en el individuo que no se ve distraído por el quehacer cotidiano. Es la enfermedad característica del ocioso, sensible y lúcido, es decir, del dandy que en la descripción de Baudelaire se nos presenta como «el hombre rico, ocioso, y que, a pesar de su hastío, no tiene más preocupación que correr en pos de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a que los otros le obedezcan, aquél cuya única profesión es la elegancia» (559). Por otra parte, el spleen no equivale a la tristeza por un motivo concreto (de ahí su carácter crónico, no episódico), sino al «tedio de vivir» del que habla Valéry, al sabor amargo de quien no espera nada y al que nada interesa: es «el fruto de la melancólica falta de curiosidad» (85).

Epidérmicamente, el spleen se deja sentir, ante todo, mediante sensaciones de opresión y de ahogo que asaltan a una carne enferma y agotada, a las que sirven de metáfora las imágenes de ambientes y de paisajes sórdidos y sucios (85). Psicológicamente, es una especie de desdicha, de mala suerte, de hundimiento del espíritu en una impotencia crónica (49, 51 y 85). Más hondamente, es el sentimiento que produce la disminución progresiva de las fuerzas físicas y morales, la pérdida de vitalidad de un sujeto condenado a no ser ya más que «granito» (85), «materia inorgánica, excluida del proceso de circulación», como escribe Benjamin. Hastío, desgana, desmoralización, cansancio, tedium vitae, estado de privación que linda con «el gusto por la nada» (90). Si la vida es un juego, el spleen aparece cuando empieza a resultar indiferente ganar o perder (625). Esta indiferencia dolorosa es ya el spleen, la falta de ganas de vivir, cuando todo manjar se vuelve insípido y toda distracción pierde su aliciente. «Lo que siento (escribe Baudelaire a su madre después de la condena judicial de Las flores del mal) es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable, una ausencia total de deseos, una imposibilidad de encontrar alguna diversión». Los cielos nublados, los climas lluviosos, los días otoñales,

las nevadas nocturnas, la monotonía y la ausencia de novedades intensifican el dolor del spleen. Benjamin ha señalado que «en el spleen el tiempo se cosifica, los minutos cubren al hombre como copos. Las campanas, que antaño formaban parte de los días de fiesta, han sido, como los hombres, arrojadas del calendario. Se asemejan a las ánimas del purgatorio, que se afanan mucho, pero no tienen historia».

Cuenta Roger Kempf en su monografía sobre el dandysmo que cuando Stendhal trató de explicar al conde Salvagnoli cuál era el encanto de las pequeñas ciudades de provincias antes de 1789, lo resumió en una palabra: «la alegría». Con el Imperio, que restauró las costumbres de la Francia de Luis XVIII y de Carlos X, se volvieron a implantar la gazmoñería y el tedio. Este rigorismo fue algo más que un cambio de humor: constituyó una revuelta ideológica en la que los señores asumieron la nueva moral y, frente a la alegría vulgar, frívola y escandalosa del burgués, reivindicaron la melancolía como rasgo de una aristocracia del espíritu. Ésta es la razón de que el dandy, desde la hondura de su spleen, condenase la alegría superficial del hombre vulgar. En el borrador de una carta a Jules Janin señala Baudelaire: «Usted es un hombre feliz. Le compadezco, señor, por ser tan fácilmente feliz. ¡Qué bajo tiene que haber caído un hombre para sentirse feliz! ¡Ay!, ¿de modo que usted es feliz? ¿Y qué? Si usted dijera soy virtuoso, comprendería que trataba de dar a entender que sufre menos que otros. Pero no, usted es feliz. ¿Fácil de contentar, entonces? Le compadezco y considero más distinguido mi mal humor que su beatitud. Me atrevería incluso a preguntarle si se contenta con los espectáculos de la vida. ¡Cómo!, ¿que nunca sintió ganas de irse, aunque sólo fuese por cambiar de espectáculo? Tengo muy serias razones para sentir lástima de quien no ama la muerte» (651).

Realmente, los nuevos bohemios parisienses tuvieron muy poco que ver con la juventud frívola y amable de la famosa ópera de Puccini. Fueron, por el contrario, individuos atrabiliarios, esto es, seres intoxicados por esa bilis negra de la que hablaron Hipócrates y Galeno, causante de la depresión y de la tristeza. Sobrevivieron bajo el peso de un aburrimiento embotado, sin que el arte lograse otra cosa que servirles de estupefaciente. La excesiva alegría fue, para ellos, un símbolo de frívola vulgaridad. Fueron los antepasados, por línea directa, de los existencialistas franceses de la posguerra, y, como tales, sufrieron ya los efectos de la modernidad: el tedio, la náusea, la incomunicación, la soledad, la apetencia de muerte, la existencia sin sentido y la ausencia de esperanzas. Si el tempus de la modernidad es el presente más efímero, ello se debe a que ya nada atrae del

pasado y a que no se vislumbra futuro alguno.

Ésta es la razón de que el spleen baudelairiano remita, asimismo, a la marginación, al destierro y a la inadaptación: al rechazo que padece el poeta entregándose como el albatros a las burlas y los sarcasmos del vulgus pecus (45) o buscando como la «malabaresa» la silueta de sus «cocoteros» entre la «niebla sucia» de París (79). Aun tratándose de un «capricho de los nervios» en sus manifestaciones más explícitas, el spleen constituye también una enfermedad existencial con su cortejo de terribles fantasmas. «Tanto en lo moral como en lo físico (escribe Baudelaire), he tenido la sensación del abismo, no sólo del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, de la añoranza, de los remordimientos, de lo bello, del número, etcétera» (640). Torbellino de obsesiones, angustias y rechazos, el spleen culmina en un estado de abandono total, de alienación absoluta de la conciencia entregada a un saqueo despiadado (88). De este modo, el spleen deja de ser, para Baudelaire, el sentimiento que singulariza al dandy y se va convirtiendo progresivamente en la lucidez melancólica que permite captar la condición universal del hombre, ser insatisfecho, sin perspectivas, condenado a una decadencia progresiva que desembocará en la muerte. El sentimiento de inutilidad del dandy no es ya bandera de su posición superior, sino punto de partida de un proceso de concienciación que lleva a la vivencia de la gratuidad de la existencia humana. Por esta razón, «la poesía baudelairiana resulta (como dice Raymond) mucho menos sentimental y mucho más claramente psíquica que la de los primeros románticos. Al dirigirse menos al corazón del alma o al yo profundo, intenta conmover a las regiones más oscuras del espíritu». Y es que el dolor agudiza la lucidez, elevando al sujeto a una altura desde la que comprende la imposibilidad radical de ser feliz. Como la felicidad es el único estado en el que cabe realizar el bien, este dolor crónico facilita aún más la tendencia al mal. «El tedio hace tu alma cruel», dice el poeta a Louchette (57). El grado de sensibilidad, que guarda una relación directa con la experiencia dolorosa, determina el grado de refinamiento para la realización del mal.

Este dolor es, además, creciente, pues con el paso del tiempo la belleza se marchita, la capacidad de esfuerzo disminuye, la inteligencia se obnubila y la lucidez decrece. Por eso, vivir mañana será mucho más doloroso que vivir hoy. Si antes hablaba de estado para distinguir el spleen de las crisis y las melancolías pasajeras, ahora hay que recurrir al término proceso para definirlo frente al estancamiento crónico. El spleen es un estado, pero un estado que se agrava. Pues este sentimiento constituye el aliado más eficaz de la fluencia temporal.

Quien lo padece sufre el peso de una duración corruptora, devastadora, de un proceso de degradación del mundo y del alma que justifica la acertada definición de Benjamin: «El spleen es la catástrofe permanente». Permanencia del aniquilamiento del ser, donde el tiempo parece cosificarse al suprimir lo vivo, después de haber sometido a su víctima a una especie de suplicio entre caníbal y vampírico (98). Su estrategia es la misma que la del reciario romano, el gladiador cuya arma principal era una red que lanzaba sobre su adversario a fin de envolverle, inmovilizarle e impedirle defenderse (124).

Toda cultura dispone del recurso de las fiestas para combatir en apariencia la irreversibilidad del tiempo. Cada fiesta reviste características propias al hilo de los ciclos de la naturaleza y es depósito de recuerdos individuales y colectivos. Su ininterrumpido retorno a lo largo de cada año fomenta la ilusión de una imagen circular del tiempo, donde se recuperan fragmentos del pasado en una serie de recuerdos revividos. La capacidad de reminiscencia, como ya intuyó Platón, nos pone en contacto con ese limbo donde moran seres espirituales más allá del tiempo. En Baudelaire, la relación entre el paso del tiempo y la memoria presenta dos facetas, ambas dolorosas. Por una parte, la duración hace más pesada la carga del pecado y del mal, pues incrementa los recuerdos de las faltas cometidas. «Conservo más recuerdos que si tuviera mil años» (85), suspira el poeta lastrado por la infamia y el tedio. Pero, por otra parte, mientras el ideal fortalece la reminiscencia, el spleen adormece los recuerdos felices e incrementa el olvido haciendo que por las venas del desdichado ya no corra sangre sino «agua verde del Leteo» (88).

¿Cómo afrontar el terror de la duración, esa «continuidad del horror» que poco después describirá Mallarmé? ¿Cómo «matar el tiempo» (178)? La solución podría estar en seccionarlo, en trocearlo como un gusano dañino, en eliminar la continuidad, creando «esa rara división del tiempo donde sólo existen unos pocos días notables» que supo ver Proust en la literatura de Baudelaire. Ahora bien, junto al spleen, Baudelaire describe otro sentimiento humano radical: el vértigo ante el abismo. El hecho de haberlo descrito acredita a Baudelaire como pensador asistemático y existencial. Por tratarse de un miedo difuso, de lejanas resonancias ético-religiosas, el vértigo de Baudelaire, que viene de Pascal, guarda cierta relación con la angustia de Kierkegaard y de Heidegger, pero también con la náusea sartreana, que es experiencia emotiva de lo gratuito de la existencia, esto es, de la perfecta equivalencia de las posibilidades existenciales. Este abismo ejerce sobre el hombre una atracción a la que es difícil escapar, lo que acrecienta el horror a la caída. Se trata de una experiencia traumática a la

vez que frecuente, que guarda relación con el terror a la degradación, al descenso imparable, a la pérdida de toda referencia a un punto fijo y estable, incluyendo la identidad personal, porque en esta situación el individuo ha perdido el timón de su vida y ya no puede controlar su caída en picado. Tanto en el caso del spleen como en el del vértigo, Baudelaire no intenta nunca conceptualizar imágenes, sino plasmar los conceptos de tales experiencias en imágenes.

En el terreno ético, el vértigo es la emoción correspondiente a la posibilidad de que la desmoralización se convierta en un estado permanente, de que se rompa para siempre el delicado y precario equilibrio existente entre las dos instancias: la que eleva y la que degrada. Pero en otros ámbitos de la vida el vértigo conserva el elemento que le caracteriza: el horror a la incapacidad insuperable, a no poder volver atrás, a sentirse empujado por fuerzas que arrastran por encima de toda resistencia. Esto hace imposible el recurso a la discontinuidad a la que antes aludía, es decir, a la reducción del tiempo a unos pocos momentos memorables para eliminar el sufrimiento que produce la vivencia del tiempo como proceso de degeneración. El carpe diem habría venido a aminorar la carga del pasado y el terror al futuro creando una suerte de evasión en el presente. Pero Baudelaire suprime esta posibilidad con una lapidaria opinión: «Quien se liga al presente me hace el efecto del hombre que rueda por una pendiente y que, pretendiendo agarrarse a los arbustos, los arranca y arrastra en su caída» (635).

En suma, la huida del spleen desemboca en el vértigo del abismo. Hundirse en éste con la esperanza de descubrir lo nuevo, escapar para siempre del spleen que genera el anclaje en lo habitual y sabido: éste es el sentido que adquiere Las flores del mal en los versos finales de su último poema:

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!

Hasta tal punto el fuego nuestros cerebros quema,

que queremos rodar al fondo del abismo, ¿qué importa Infierno o Cielo?,

¡al fondo de lo Ignoto para encontrar lo nuevo! (124)

XIII. Metrópolis

La metrópolis, «ciudad-madre», es el útero artificial, construido para poner al hombre a cubierto frente a la intemperie de la naturaleza. En oposición al carácter penitencial del nomadismo, la vida urbana aparece, de antiguo, asociada al orgullo, causante de todos los excesos. No es casual que el Génesis atribuya los orígenes de la vida urbana y de la metalurgia a los descendientes de Caín, el asesino, ni que considere el gran zigurat de Babilonia como una obra «de orgullo y vanagloria». Mientras la Jerusalén celestial es iluminada por la gloria de Dios, la prostituta Babel brilla en las profundas tinieblas con su propia fuerza de irradiación como si quisiera apropiarse la función que corresponde al Altísimo. También la metrópolis reluce «con un fuego personal» (106), alargando, gracias a la luz de gas, la vigilia de sus moradores. En el París ideal del sueño ha sido eliminado «el vegetal irregular» (105) y en la Lisboa imaginada «la gente arranca todos los árboles» (182): en ambos casos, el paisaje urbano que fascina a Baudelaire se reduce a «luz y mineral, y líquido para reflejarlos». No hay savia dentro de las murallas y nada puede oponerse a los decretos de la voluntad humana en este reino del juguete. A falta de un latido más hondo, la metrópolis ofrece una epidermis impoluta, un vida más coloreada, bruñida y reluciente que la vida real. Se han suprimido los halos y las intermitencias: la luz urbana estalla o brilla de golpe, teatral y artificialmente, en un paisaje de ángulos donde han desaparecido las curvas y las sinuosidades. El gas de los reverberos y de los quinqués de los flamantes cafés, recién surgidos del derribo, alumbra la palidez de los rostros e intensifica el contraste entre los pobres que miran y los ricos que sirven de espectáculo tras un frágil cristal. Incapaz de llenar profundidad alguna, esa luz choca, entonces, con las superficies relucientes, con «las paredes de una blancura cegadora, las superficies deslumbrantes de los espejos y los dorados de molduras y cornisas» (166).

El París de Baudelaire tiene poco que ver con la ciudad real. Apenas se alude a sitios exactos, pues el paisaje urbano es, más bien, un escenario genérico y fantasmagórico lo bastante borroso para hacer que destaquen los perfiles marcados de personajes concretos. La postura de Baudelaire, radicalmente opuesta al realismo (532), le lleva incluso a no reconocer valor artístico al afán de exactitud topográfica que elimina de la representación del entorno fisico el

sentimiento humano y la acción primordial de la emoción sin la cual no hay resultado estético que sea digno de aprecio (415-416). Por eso, los avances de la fotografia se le antojan un «empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso» (396). No es «el croquis de costumbres» ni la descripción de la ciudad lo que interesa al poeta, sino los sentimientos que suscita y el tipo de caracteres humanos que produce: desde el cristalero ambulante al trapero, desde las viudas que avivan sus recuerdos en los parques hasta las niñas mendigas que muestran su imprevista belleza bajo los harapos.

Las calles de la metrópolis son arterias por donde fluye un gentío atareado que ya no se despierta con el canto de los gallos, sino al toque de diana que suena en los cuarteles. Antes que Bergson, Baudelaire vio a los metropolitanos como hormigas que se afanan en una fluencia rápida. Tiene mucho de mecánico este ir y venir que carece de sentido para quien desconoce las intenciones de cada transeúnte. El alba y el ocaso ponen en marcha a las muchedumbres del potente coloso, y el poeta, siempre obsesionado por el dualismo bien-mal, capta la diferente trayectoria de la gente en esos momentos de transición cósmica. La noche es el reino del mal, el momento en que, con los reverberos, se encienden el crimen, el robo y la prostitución, mientras el honrado trabajador busca en el lecho el descanso merecido (102 y 163). El alba, en cambio, es el triunfo del bien. El obrero que acude a su lugar de trabajo se cruza con «el libertino» que vuelve entonces a su casa (106). Estos momentos crepusculares rompen la monotonía de la luz solar y de la oscuridad de la noche profunda, cuyas estrellas empiezan a ser veladas en este universo artificial.

El tempus de la metrópolis es la cronometrada duración de la jornada cuya condena consiste en renacer y morir cada veinticuatro horas. Su postulado es el horror a la naturaleza, el odio a la fecundidad y al desahogo emocional y el amor al artificio. El culto a lo moderno, cuyo sacerdocio quiere Baudelaire que ejerzan los artistas, es el elemento particular de la belleza que aportarán los habitantes de la metrópolis a la concepción estética universal. «Nuestra época no es menos fecunda que las antiguas en temas sublimes», escribe Baudelaire con decisión. «Todas las bellezas, como todos los fenómenos posibles, contienen algo de eterno y algo de transitorio (de absoluto y de particular). La belleza eterna y absoluta no existe o, mejor dicho, no es sino una abstracción que se realiza a partir de la quintaesencia de las bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras propias pasiones, tenemos nuestra belleza» (259). Mucho tiempo después, el poeta seguía insistiendo en la misma idea: toda época tiene su propia experiencia de la

belleza, que sus artistas habrán de objetivar. Con ello, «el pintor de la vida moderna» se sitúa en la tradición historicista y relativista que de Winckelmann a Stendhal, pasando por Herder, el joven Goethe y Schlegel, había distinguido entre lo bello eterno y celestial, y lo bello material, hijo de las distintas épocas o naciones. La originalidad de Baudelaire consiste, más bien, en resaltar que la pasión de su época es la pasión por lo moderno, esto es, por «el goce singular de celebrar la llegada de lo nuevo» (224).

Modernus, neologismo procedente del latín medieval de Casiodoro, construido según el modelo de hodiernus, derivado del adverbio de tiempo modo, tiene el significado de lo ocurrido «hace un instante» o «lo inmediatamente después». Lo moderno es, pues, lo que aún no ha sido interpretado ni asumido, lo que está por captar y por plasmar en un objeto artístico, lo que todavía está ocurriendo en el espacio público y a cuya persecución han de lanzarse pintores y escritores, abandonando sus talleres y gabinetes. Mientras la filosofía del progreso es un pensamiento de «perezosos» porque se basa en la creencia ingenua o perversa de que la historia sigue un despliegue lógico y hasta un avance moral, los teóricos de la modernidad han de engarzar en el hilo de una narración las perlas diseminadas al azar entre los hechos. Lo moderno es atractivo porque despierta la curiosidad del artista y le obliga a responder al reto de la interpretación. Por si fuera poco, aventa el tedio que genera lo archisabido, lo anclado en la repetición y en el hábito. De ahí que «lo inesperado, la sorpresa, el asombro, constituyan una parte esencial y característica de la belleza» (625). Sabemos que lo moderno está condenado a la obsolescencia porque su propia condición le impide evolucionar sin dejar de existir. Estamos ante el aspecto negativo y doloroso que conlleva el incremento de la novedad, paralelamente asociado al incremento de lo desechable. En el gran bazar de la metrópolis, el desfasado se cotiza a la baja, el artista sobrevive prostituyéndose y pierde su aureola entre el fango de la calzada (180), la «musa venal» convierte la inspiración en mercancía (49), una madre vende como valioso amuleto la soga con que se ha ahorcado su hijo (171) y el viejo trapero ha de unir su destino al de «los montones de basura que vomita en desorden el enorme París» (109). La aceleración que adquiere en la modernidad el proceso social, científico y tecnológico destruye incluso el símbolo de perennidad que representaba la piedra. Por primera vez en la historia un poeta percibe con dolor que su entorno material se transforma a un ritmo más rápido que sus propios sentimientos, que «la forma de una ciudad cambia más pronto que el corazón de un mortal» (97). En consecuencia, las alegorías de sí mismo que descubre Baudelaire en París serán ancianos y marginados, muertos que sobreviven a su época y a su medio

físico y que vagan como fantasmas en un mundo que ya no es el suyo. Al igual que la naturaleza, la metrópolis, con sus emigrantes, sus pobres, sus alucinados, e incluso sus derribos programados e inacabables, constituye un depósito de símbolos y de metáforas:

… Nuevos palacios, andamios, bloques,

viejos barrios, todo para mí se vuelve alegoría,

y mis caros recuerdos me pesan más que rocas. (97)

La primera impresión que embarga a Baudelaire en un París que se encuentra en pleno proceso de transformación urbanística es la de extrañamiento. No es éste un sentimiento exclusivo de un poeta que ha nacido en la urbe. La subida del precio de los alquileres ha empujado al proletariado del centro a los arrabales, los barrios están perdiendo su fisonomía bajo el efecto demoledor y constructor del barón Haussmann, empeñado en asegurar la ciudad contra la guerra civil. Los anchos bulevares, el entarugado y el macadán (pavimento de piedra machacada y comprimida con un rodillo) impedirán la construcción de barricadas, y la apertura de interminables avenidas y de nuevos puentes sobre un Sena que cada vez se va pareciendo más a una cloaca sin cubrir, establecerá el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Nuevos parques y monumentos marcarán la perspectiva grandiosa que corresponde a la metrópolis de un Imperio.

Y mientras Haussmann pretende hacer de París un espacio funcional para los intereses de las nuevas elites, Baudelaire ve en la metrópolis un espacio mágico, es decir, una

Ciudad hormigueante, ciudad llena de sueños,

donde el espectro atrapa de día al transeúnte.

Por doquier los misterios recorren como savia

los estrechos canales del potente coloso. (97)

Desechada la naturaleza como objeto artístico, el paisaje por antonomasia será el paisaje urbano. Y, dado el tamaño de la urbe, su perspectiva no puede ser otra que la aérea: las alturas de las colinas Chaumont o de la buhardilla del poeta. Desde estas atalayas, la metrópolis aparece como «hospital, purgatorio, celda, infierno y prostíbulo» (185) y los objetos naturales (las estrellas, la luna) se mezclan con los urbanos, como la luz de las ventanas y «los ríos de carbón que suben al firmamento» (95). Recordando los aguafuertes de Meryon, Baudelaire resume, entonces, la estética de «la solemnidad natural de una ciudad inmensa»: «La majestad de la acumulación de piedra, los campanarios señalando al cielo con el dedo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento su mezcla de humos, los prodigiosos andamios de los monumentos en reparación, añadiendo al cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura frágil, de una belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el pensamiento de todos los dramas que contiene, ninguno de los complejos elementos que constituyen el doliente y glorioso decorado de la civilización había sido olvidado» (417). Esta continua captación de significados morales y estéticos en los elementos urbanos y naturales hace del paisaje una caja de resonancia que amplifica los sentimientos humanos y convierte la ciudad en el soporte de una reflexión filosófica según una estrategia a la que ya había recurrido Rousseau en La nueva Eloísa.

El «heroísmo de la vida moderna» responde, en gran medida, a esta reflexión cuya tarea principal consiste en recomponer unidades a partir de fragmentos dispersos, algo extraordinariamente difícil porque la metrópolis es un «baratillo desordenado» (97), semejante al escaparate de una tienda de juguetes donde reina «un revoltijo inextricable de formas extrañas y colores disparatados» (358). Lo mismo sucede con los habitantes de la metrópolis: lejos de formar una comunidad, constituyen una masa cuyos individuos se han ido anexionando con el aluvión de las sucesivas emigraciones procedentes de regiones y países depauperados. Una buena parte de las novelas de la época (Sybil de Disraeli, Mary Barton de Gaskell, Hard Times de Dickens, Felix Holt de Eliot) plasman la tragedia de los campesinos destruidos por la mecánica de la metrópolis, el espacio de los hombres sin tierra, de los desterrados, cuyo pavimento es la tierra de nadie. Forzados a convivir con lo diferente, con la disonancia y el caos, sus

posibilidades de encontrar «almas gemelas», de lograr un cruce de destinos, depende de un azar afortunado. Baudelaire sintetizó este drama en un espléndido soneto dedicado «A una transeúnte»:

La calle atronadora en torno a mí gritaba.

Alta, esbelta, de luto riguroso, mayestática pena,

una mujer pasó, levantando el festón,

meciendo el dobladillo con mano fastuosa;

ágil y noble, con sus piernas de estatua.

Yo bebía, crispado como un extravagante,

en sus ojos, firmamento morado que gesta un huracán,

el dolor que fascina y el deleite que mata.

Un relámpago… ¡y la noche otra vez! - Fugitiva belleza

cuya mirada me ha hecho de pronto renacer,

¿no te veré de nuevo más que en la eternidad?

¡en otra parte, lejos de aquí, ya tarde! ¡nunca quizás!,

pues no sé adónde huyes e ignoras dónde voy,

tú a quien hubiese amado, tú que bien lo sabías. (101)

La calle ha dejado de ser un lugar de encuentro para convertirse simplemente en un lugar de paso, donde los transeúntes se esquivan sin apenas mirarse. Su atmósfera sonora es el guirigay del gentío que trata de imponer su voz por encima del ruido de los coches de caballos y de las obras de albañilería. Todo contacto personal queda en ese momento reducido a una posible mirada. Entre la

repetición gris de la masa destaca de pronto una personalidad peculiar. El luto, la esbeltez y la gracia de los andares hacen que el poeta perciba a una mujer que pasa por su lado. Con avidez busca sus ojos. En el lugar público donde se encuentran y donde no suele darse una relación interpersonal imprevista, un cruce de miradas puede significar una corriente bidireccional de complicidad. Pero, al margen de esto, quien observa se sobresalta si, de improviso, ve que le está mirando la persona a quien mira. Es comprensible que la vergüenza le haga desviar los ojos para rehuir la mirada del otro: no sólo porque de esta manera deja de comprobar que le está mirando en una situación penosa y desconcertante, sino por un motivo profundo, y es que al bajar la vista priva al otro de la posibilidad de conocerle. La mirada a los ojos del otro no sólo sirve para conocer a éste, sino que le sirve a él para conocer a su observador. En la línea que une ambas parejas de ojos, cada cual transmite al otro su propia personalidad, su estado de ánimo, su impulso, creándose así lo que a juicio de Simmel constituye «la relación mutua más inmediata y más pura que existe». Esta relación es tan fuerte y sutil (sigue diciendo Simmel) que «sólo se verifica por el camino más corto, por la línea recta que va de los ojos de uno a los ojos del otro. La más mínima desviación, el más ligero apartamiento de la mirada, destruye por completo la peculiaridad del lazo que crea». Si el poeta se siente «crispado como un extravagante» es porque sabe que de su intercambio de miradas no quedará ninguna huella, que la acción recíproca morirá en el momento en que cese la función inmediata, pese a haber captado, bajo el destello de un relámpago, la posibilidad de un amor correspondido e incluso esa mezcla de fascinación y de muerte que caracteriza a toda relación amorosa. Baudelaire entrevé que si la mutua circulación de sentimientos se prolonga más allá de ese efímero cruce de miradas, cristalizará en una relación amorosa. Pero sabe también que esa visión encantadora no volverá nunca a repetirse porque el cruce de los transeúntes en la gran ciudad es azaroso y no garantiza el reencuentro. En el espacio de la metrópolis, transeúnte no es sólo el que transita a nuestro lado, sino, ante todo, el que nunca volverá a pasar. Los ciudadanos deberán reprimir los afectos y afinar su entendimiento práctico, pues el espacio donde se desenvuelven exige una existencia anónima, desarraigada y flotante. A diferencia de la vida rural, de la vida en la polis griega o en la aldea medieval, en las que se daba una protección sentimental por cercanía, parentesco o vecindad, en la metrópolis todos son extraños entre sí. El amparo y la seguridad que ofrecía la trama de afectos y de vínculos familiares desaparece, favoreciendo, eso sí, la impunidad de la que goza el individuo no sometido ya a la vigilancia directa de la mirada ajena. El control moral se interioriza y el individuo se siente especialmente culpable cuando vuelve de noche a su guarida (90-91 y 152-154).

Por otra parte, quien ve sin oír vive más confuso, desconcertado e intranquilo que quien oye sin ver, pues, en general, lo que vemos de un sujeto, lo interpretamos por lo que oímos de él, lo contrario es poco frecuente. En esto debe de influir una circunstancia importante para la sociología de la metrópolis. En comparación con la ciudad pequeña, el tránsito de la metrópolis se basa mucho más en la vista que en el oído, porque en aquélla las personas que encontramos en la calle son, habitualmente, conocidos con quienes cambiamos unas palabras o cuyo aspecto nos evoca su personalidad total además de la visible. Antes de que en el siglo xix surgiesen los ómnibus, los tranvías y los vagones de tren (presentes en los poemas de Baudelaire), los seres humanos no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente sin hablarse durante interminables ratos. Los medios de transporte modernos hacen que la mayoría de las relaciones sensibles entabladas entre éstos queden confiadas, cada vez en mayor escala, al sentido de la vista. Ello significa que los sentimientos sociales generales tienen que basarse en fundamentos muy distintos. Baudelaire es consciente de esta importancia de la vista en un medio urbano atronador, masificado y transeúnte. Hasta en su París soñado, «todo existe para los ojos, nada para los oídos», con la importante diferencia de que frente al vocerío incomprensible de la metrópolis real, aquí «se cierne, terrible novedad, un silencio de eternidad» (106). Aparte de los excelentes ejemplos que podemos espigar en Las flores del mal, sus Pequeños poemas en prosa se articulan por entero en torno a un variado y luminoso muestrario de miradas en silencio que exceden incluso el ámbito de lo humano.

Pocos poetas han captado con igual sutileza los sentimientos que despierta en nosotros la mirada ajena. Y es que, a diferencia de los románticos, Baudelaire no se limita a exaltar la belleza de los ojos de la amada. Sabe que la mirada del otro desarma a quien se siente observado, que modifica profundamente su ser o (por decirlo con palabras de Sartre) que le reduce a la condición de objeto. Ver sin ser visto representa, así, la mejor estrategia para disfrutar de la superpoblación de la metrópolis cuyo tamaño desmesurado permite hasta la repetición exacta de los individuos más singulares y estrambóticos (107-108). La gran ciudad revela, entonces, la mejor de sus virtualidades: la de ser espectáculo, la de poder ofrecer el más amplio y variado muestrario de caracteres humanos que ningún poeta pudo nunca imaginar.

XIV. Flâneur

La figura del caminante sin rumbo, del viajero sin destino, había atraído tanto a los románticos que Schubert puso incluso música a unos versos sobre el tema convirtiéndolos en un lied que luego desarrolló en una fantasía para piano. Según una leyenda medieval recogida por Goethe, Wordsworth y Hammerling, Dios condenó a un judío a vagar hasta el fin del mundo por no haber permitido que Jesús descansara a la puerta de su casa cuando iba camino del Calvario. Sin embargo, el tema acompaña de forma subterránea a toda la historia de la humanidad. Algo hay de él en Ulises y en Prometeo, por no hablar ya del relato de Heine que inspiró a Wagner una ópera donde un navegante holandés era condenado por Dios a surcar los mares hasta el juicio final en su barco de mástiles negros y velas rojas como la sangre, por su intento sacrílego de doblar el cabo de Buena Esperanza. Y Melmoth, el personaje de Maturin que da título a una de las novelas de terror más cercanas a Poe y a Baudelaire, es también un hombre condenado a no echar raíces en ninguna parte por haber vendido su alma al diablo a cambio de disfrutar de facultades portentosas. La condena acabó siendo un privilegio si admitimos que «quien ha alcanzado la libertad de la razón sólo puede sentirse en la tierra como un caminante que no se dirige a destino alguno, pues no lo hay». Ésta es la advertencia que hará Nietzsche a los «espíritus libres», esto es, a quienes se han atrevido a romper con los vínculos que les ataban al confortable aprisco de la ciudad, sede de las mentiras consoladoras, y a atravesar errantes el desierto. Cabe decir, entonces, que Baudelaire introdujo a este caminante romántico y eterno en la metrópolis, le confió la misión de espiar a la multitud y le exigió esa pasión por los viajes, ese odio hacia todo domicilio estable y ese gusto por el disfraz y la máscara (155) que le convertían en «el pintor de la vida moderna», en el merodeador solitario y vampírico, en el flâneur, paseante ocioso y observador perspicaz. Al ciudadano que usa la calle para dirigirse a los lugares donde produce o donde consume, el artista marginado opone, así, el tiempo no medido, el traslado a ningún sitio de quien ha dejado de ser el símbolo de la posesión para representar la alegoría del fracaso. Ahora bien, esta carencia de objetivos institucionales se convierte precisamente en la raíz de toda posibilidad, pues «al no estar el fin en parte alguna», dada su permanente fluctuación, «puede hallarse en cualquiera» (123). La acción de vagar admite, pues, dos significados: el de vacare, de «estar vacío»,

de quedar abierto al otro, dispuesto a recibir la fisonomía y el alma de cualquier transeúnte, y el de vagari, de «andar errante», fuera de toda planificación y a merced del rumbo que marque de improviso el azar.

Baudelaire configura también al flâneur según el modelo del detective moderno que había descrito Poe en El hombre de la multitud, el observador casi invisible que aplica una mente ordenada y matemática a lo casual y caótico con vistas a encontrarle sentido. Lo que en Poe se reducía a una trama argumental, a una teoría compositiva, en Baudelaire se transforma en un método poético. La estrategia del detective al que basta una huella para resolver el caso sirve de modelo al artista moderno que construye un personaje o una historia a partir de la observación de unos pocos datos. Este flâneur es un convaleciente que, como «acaba de regresar de las sombras de la muerte, aspira todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida» (551). La convalecencia equivale a una vuelta a la infancia. Por eso el convaleciente «disfruta en extremo, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia» (551). Además, «al verlo todo como novedad, siempre está embriagado» (552). El flâneur no observa la masa, sino que centra su atención en un individuo extraído de ella y difumina a todos los demás. Naturalmente, la afinidad con un alma que se presume gemela constituye el principal criterio de selección. La vejez prematura del poeta y el sentimiento de estar de más hallan, por ejemplo, un eco en las ancianitas que frecuentan los parques. Baudelaire se dirige a ellas con el cariño exquisito que inspira la autocompasión en los versos finales de un largo poema:

Mas yo que desde lejos con ternura os vigilo,

con la mirada inquieta por vuestro andar incierto,

como un padre, oh milagro, que amoroso os cuidara,

disfruto a espaldas vuestras de un placer clandestino:

observo cómo crecen vuestras ansias novicias,

y vivo vuestros días radiantes o sombríos;

vuestros vicios alegran mi yo multiplicado

y mi alma resplandece con las virtudes vuestras.

¡Ruinas, gente mía, oh cerebros hermanos!,

cada noche os envío un adiós muy solemne,

¿dónde estaréis mañana, octogenarias Evas,

si Dios ya os ha marcado con su garra terrible? (100)

En la metrópolis el dolor humano alcanza su más alto grado porque en ella encuentra un terreno abonado la planta del pecado original, que se multiplica formando una zarza inextricable de vicios y miserias. «El vértigo que se siente en las grandes ciudades es análogo al vértigo que se experimenta en el seno de la naturaleza» porque son idénticas «las delicias del caos y de la inmensidad» (427). Como la mancha del pecado es imborrable, no hay nada que mitigue el dolor que genera. La visión del flâneur es, por ello, una visión dolorida. Es más, no hay descripción de la metrópoli que no rezume sufrimiento humano. Y el flâneur sabe transcribirlo con un lenguaje poético y prosaico pero siempre atinado. Veamos un ejemplo. Es invierno, hace mucho frío y llueve a cántaros sobre los barrios más pobres de París. El poeta comienza a plasmar el spleen que produce la patética escena con los siguientes versos:

Irritado Pluvioso contra la villa entera,

derrama en oleadas un frío de tinieblas

sobre la gente pálida cercana al cementerio

y echa mortalidad a los barrios en sombra. (85)

No puede sugerirse más en sólo cuatro versos. El uso del nombre republicano de uno de los meses del invierno parece indicar que los cambios políticos no han logrado aliviar la suerte de los pobres que sufren, pálidos por la enfermedad, las

inclemencias del tiempo. ¿Sugiere su cercanía al cementerio que la remodelación urbanística les ha obligado a vivir en los arrabales extremos o el poeta quiere decirnos que están condenados a una muerte próxima? ¿No es evidente, además, que el término abstracto «mortalidad» confiere al maleficio vertido por la lluvia una importancia, un sentido de epidemia y, con ello, un carácter fatídico que no habría podido expresar ninguna palabra concreta? Es cierto que la palabra «mortalidad» resulta prosaica, pues pertenece al léxico de la estadística, la administración o el periodismo. Pero unida a «los barrios en sombra» evoca la imagen de la metrópolis moderna con sus hospitales y sus asilos, donde se registra y se reduce a cifras y porcentajes la miseria, la enfermedad y la muerte.

Por otra parte, el desplazamiento que padece el artista-flâneur le obliga a encaminarse a la periferia de la metrópolis, al suburbio mal iluminado de entre cuya bruma es más fácil que surja un monstruo tan inquietante e inocente como la señorita Bisturí (180-181). Su deambular eterno le hace romper también las divisiones sociales y urbanísticas y atravesar los diferentes barrios, como los «perros buenos» que frecuentan por igual «las ruinas de las afueras» y «las cocinas del Palais-Royal» (184). Aunque «la multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro y el agua el del pez» (552), el flâneur se instala en esos ámbitos de la metrópolis donde la distinción entre lo público y lo privado es menos acusada (las galerías comerciales, los parques, los soportales, las terrazas de los cafés, las calles peatonales), espacios donde el torrente humano se remansa, donde se deambula y no suele pasarse de largo, permitiendo al observador mirar y remirar a los personajes que emanan de la multitud porque éstos abandonan por un tiempo su condición viandante, transeúnte. Sus pasos no responden, sin embargo, a un plan racional, dirigido a la observación fría y objetiva de cuanto le rodea. Por el contrario, las caminatas del flâneur son siempre atípicas: el caos de la metrópolis le «zarandea», le «arrastra» contra su voluntad según el capricho de la marea humana, le obliga a atravesar bulevares llenos de fango ante el avance rápido de los coches de caballos. Y ello sin que este héroe de la vida moderna deje nunca de practicar en su absoluta soledad su «fantástica esgrima» ni de «olfatear por todos los rincones los azares de la rima, tropezando con las palabras como con el empedrado, dando a veces con versos largo tiempo soñados» (95). Este constante descentramiento irá transformando al artista que deambula en lunático, marginado o delincuente, en mero superviviente en una sociedad que acaba no tolerándolo o incluso rechazándolo con violencia. Paulatinamente, el curioso observador que perseguía lo singular entre la masa se convierte en el saltimbanqui anciano y acabado en cuya barraca ya nadie quiere entrar (157).

Aunque en una de las ilustraciones de la Fisiología del flâneur que L. Hart publicó en 1841, el caminante urbano aparecía «vestido de punta en blanco», «sombrero de copa y bastón de paseo», esto es, como un auténtico dandy, su destino le condenaba irremediablemente a la vida bohemia. La sociedad burguesa no podía apreciar que con su acción poética el merodeador ocioso estaba «convirtiendo en oro el barro de la ciudad» (129) y terminaba castigando su ociosidad con la miseria. Es interesante destacar cómo la bohemia empezó siendo un divertido disfraz para acabar convirtiéndose en un estrato social depauperado y marginal.

Efectivamente, los jóvenes ciudadanos que seguían añorando el Romanticismo se disfrazaron de bohemios, trataron de infiltrarse en sus círculos, frecuentaron los cafés más pobres de Montmartre, buscaron aventuras con las muchachas de los suburbios obreros, que de repente les parecieron encantadoras. Pero no se convirtieron en bohemios porque éste era un estado que venía dado y que no podía adquirirse ni siquiera denigrándose a uno mismo, como había mostrado Henri Murger en sus Escenas de la vida de la bohemia. De repente, un viejo vocablo sufría un cambio semántico. El bohemio había sido, sencillamente, el habitante de la antigua y verde Bohemia, a orillas del Moldava, que había desempeñado un importante papel en la historia medieval, y cuya capital era Praga. Ya fuera porque en ella se concentraron muchos gitanos o porque de las orillas del Moldava surgieron excelentes músicos que se extendieron por toda Europa, la palabra «bohemio» acabó designando a los transhumantes, a los no burgueses, a los nómadas, a los músicos y a los aventureros. Por último, llegó a ser sinónima de gitanos, ya que éstos tenían algo de todo eso, incluyendo el talento musical. Baudelaire mostró siempre una enorme simpatía por ellos, e, inspirándose en un grabado de Jacques Callot, Bohémiens en voyage, escribió un soneto de igual título donde plasmó su capacidad profética y la mágica ayuda que les presta la naturaleza (51). En su poema en prosa «Las vocaciones» expresó indirectamente su afinidad con un grupo de gitanos «incomprendidos» como él y con los que se sentía hermanado por el deseo de «caminar siempre adelante sin saber adónde, y sin que a nadie le importe» (172).

A los ciudadanos de buenas costumbres, los personajes un tanto tenebrosos que se instalaron por grupos a comienzos del siglo xix en Montmartre y en el Barrio Latino, sin que nadie supiera dónde vivían ni a qué se dedicaban, debieron parecerles una especie de «gitanos» e incluso de vagabundos. Pese a su apariencia inofensiva, resultaban extravagantes e incomprensibles. Porque (razonaba el burgués) ¿cómo podía satisfacerles la vida en tales condiciones? El

«ingenuo hombre de bien», «apacible y bucólico», a quien Baudelaire no aconsejaba leer Las flores del mal (43), no sabía a ciencia cierta si debía desdeñarles o envidiarles. Apenas les conocía, pues los bohemios no se mezclaban con los demás ciudadanos, constituían lo que hoy llamaríamos una «tribu urbana», no trataban de escalar posiciones en los círculos sociales acomodados y rechazaban cortés pero terminantemente empleos estables que les hubiesen obligado a amoldarse a un horario fijo; un rechazo que Baudelaire suscribía con pasión. En un principio, la bohemia no significa más que una reacción contra el estilo de vida burgués. La integraban jóvenes artistas y estudiantes procedentes en su mayoría de familias adineradas y cuya oposición a los valores imperantes se reducía a altanería juvenil y a espíritu de contradicción. Gautier, Nerval, Houssaye, Roqueplan y tantos otros renegaron de la sociedad burguesa no por imperativo moral, sino por el deseo de vivir de forma diferente a la de sus padres. Emprendieron un viaje al mundo de los parias y de los proscritos como el que se enrola en una expedición a un país muy lejano y exótico. Desconocían la miseria extrema de los bohemios que vendrían después y eran conscientes de que siempre tenían expedito el camino de regreso a a la casa familiar. La bohemia de la generación siguiente, la de los militantes del naturalismo que tomaron la cervecería por cuartel general y a la que pertenecieron Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, fue, en cambio, un proletariado de artistas formado por gentes marginadas cuyo enfrentamiento con la burguesía no era una travesura, sino una amarga necesidad que a veces les llevó a las barricadas de las revueltas urbanas. Aunque Baudelaire pertenece a esta generación, su postura le sitúa en la anterior bohemia romántica e incluso en la posterior bohemia impresionista. También Murger representa un fenómeno de transición, pero en otro sentido. Cuando la bohemia deje de ser romántica, la burguesía la idealizará y seguirá viéndola «romántica». Murger desempeña aquí el papel de introductor amable en un mundo que previamente asea y domestica, haciendo que parezca inofensivo para la estabilidad del sistema. Sus personajes son, en su mayoría, gente joven, divertida, irresponsable pero bondadosa, que algún día recordará su etapa bohemia como el lector burgués evoca sus años locos de estudiante. El propio Baudelaire, que había tenido presente a estos poetas malogrados y llenos de deudas de la calle Saint-Jacques en su novela La Fanfarlo (284), rememoraba su participación en la revuelta política de 1848 como «un afán de venganza», donde «cada cual edificaba castillos en el aire» y cuyo encanto radicaba sólo en «el exceso mismo de ridículo» (631).

En su última manifestación, la bohemia se convirtió, empero, en una sociedad de vagabundos y proscritos, en un grupo de desesperados (Rimbaud, Verlaine,

Tristan Corbière, Lautréamont) que no sólo renegó de la burguesía, sino de toda la cultura europea, y que buscó, con Thomas Hood, con Poe y con el propio Baudelaire, «cualquier lugar que no estuviese en el mundo» (182). La falta de domicilio fijo dejaba de ser un modelo de vida para convertirse en una huida constante de sus airados acreedores. Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec fueron alcohólicos crónicos, Rimbaud y Van Gogh no disfrutaron nunca de un hogar familiar. Verlaine y Rimbaud murieron en hospitales para pobres, Van Gogh y Toulouse-Lautrec fueron a parar a un manicomio, y la mayoría de sus congéneres pasó su vida en cafés, teatros de variedades, burdeles, hospitales, o simplemente en la calle. Destruyeron en su persona cuanto podía ser útil a la sociedad, renegaron voluntaria o involuntariamente de todo lo que da a la vida estabilidad y duración, y hasta llegaron a rechazarse a sí mismos como si hubieran querido extirpar de su ser todo lo que tenían en común con los demás.

El flâneur-observador que había emergido de la bohemia no prestaba atención al protagonismo que iba adquiriendo la masa en la metrópolis a lo largo de su siglo, pese a que sus movilizaciones habían obligado al rey a huir del país en 1830 y habían contribuido a la proclamación de la República en 1848. No le interesaba la fuerza y el ardor del número en el escenario de las barricadas que Meissonier había pintado con brío precozmente impresionista. Su fascinación por las aglomeraciones humanas que producen los conciertos y los bailes al aire libre, las ferias de los barrios, la salida de los teatros en los bulevares, equivale a la atracción por el anonimato que difumina las identidades individuales y provoca en el sujeto el vértigo ante la pérdida de la identidad, acompañado de un sentimiento de poder irresistible y de total irresponsabilidad. Desde esta perspectiva, el «baño de multitudes» constituye una flor del mal perteneciente a la misma familia que las drogas que procuran paraísos artificiales. El solo hecho de formar parte de una multitud modifica al individuo, que deja de ser dueño de sí mismo y se convierte en «un grano de arena en medio de otros granos de arena que el viento levantará a su voluntad», como señalará Le Bon en su estudio pionero sobre la masa cuando el siglo esté a punto de declinar. Ese viento resultaba, sin embargo, familiar a los escritores decimonónicos: Hugo en La expiación y Zola en El desastre ya se habían referido a él.

Baudelaire va a destacar, a su vez, los efectos benéficos del «baño de multitudes» para el artista que habita en la metrópolis y mantiene el anonimato y la soledad en medio de la masa, gracias a los perfiles fluctuantes y «vagos» del flâneur que le aseguran el ocultamiento a pesar de su persistente y penetrante observación de cuanto le rodea. Así, en los «Cuadros parisienses», integrados en

Las flores del mal, el «corazón multiplicado», camaleónico, de Baudelaire experimenta los dramas de vidas que considera diferentes a la suya, sintiendo el placer de convertirse en un receptáculo vacío, capaz de albergar cualquier alma, y el horror que produce la visión de una serie de existencias destruidas por las pasiones. El yo del poeta se muestra aquí como un yo incompleto, envidioso y mirón, que aprecia «fascinado», los efectos de la desmesura. No en vano flâneur («azotacalles») es sinónimo de badaud («curioso», «mirón»). En sus Poemas en prosa, por el contrario, las identificaciones sentimentales del narrador no parecen comportar el menor interés por la coherencia y la unidad afectivas. Su postura es la de un yo moral y cognitivo, plenamente organizado, que se compadece de un yo agotado o destruido por el torrente de una pasión similar a la energía creadora del artista. Su actitud sería la de un super yo freudiano que observara con melancólica fascinación las pasiones de las que deriva.

Cabe señalar, por último, que la labor de reconstrucción de vidas ajenas emprendida por el flâneur responde a una exigencia narcisista. Baudelaire realiza esta tarea para sí mismo, como si sólo pudiese alcanzar su integridad elaborando una totalidad fuera de su propia persona. Por eso, aunque resulte tentador interpretar estos textos como simples variaciones del tema único del arte como prostitución, hay una diferencia esencial entre la penetración e invasión del yo por múltiples formas del mundo exterior, fenómeno que describe en El pintor de la vida moderna (552-553), y el esfuerzo por encontrar en dicho mundo réplicas o alegorías de sí mismo. Este es quizá el mayor fracaso artístico de Baudelaire. Pues aunque el poeta exalta a «un yo insaciable del no yo, que, a cada instante, lo reproduce y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma» (552), su incapacidad para describir emociones y sentimientos ajenos frustra sus más esforzados intentos por cumplir ese programa. Ello resulta especialmente evidente en La Fanfarlo, donde no sólo el protagonista es una caricatura del autor, sino que el resto de los personajes, incluidos los femeninos, participa igualmente de los rasgos, actitudes, gustos y manías de Baudelaire hasta el punto de que el relato no logra escapar nunca de los fantasmas de una vida interior. Puede decirse, entonces, que no es la obra del artista la que se erige en espejo del mundo, sino que es el mundo el que se transforma en espejo mediante la acción del artista. De ahí lo conveniente de recordar ahora que, según Lacan, en todo proceso de identificación narcisista con el mundo se da un esfuerzo por dominarle mediante la imaginación. El niño de corta edad, que todavía no habla, anticipa su unidad y su coordinación futuras al identificarse con la imagen del otro como forma total. Y ese «niño», «convaleciente» y «embriagado», que es el flâneur, refuerza su autoidentidad mediante la apropiación de las alegorías que

vislumbra en su entorno. Su caminar eterno no le llevaba más allá de la galería de espejos que previamente se había construido.

XV. Paraísos

La idea de paraíso se halla en Baudelaire íntimamente ligada a la de huida de un presente o de una situación que resultan insoportables por su sordidez, fealdad y abatimiento. Hay dos clases de paraísos: los artificiales, el alcohol y las drogas (70-71), y los naturales: el viaje en el espacio a tierras lejanas o a ciudades soñadas (56-57 y 158-159) y el viaje en el tiempo: el regreso al pasado y más concretamente a la infancia (58 y 159-160). Al imponer la exigencia de aliviar el fardo de lo cotidiano, el ideal vislumbrado despierta en el ser del poeta la convicción de que el propio hombre puede provocar el éxtasis paradisíaco, que puede crearse a capricho si sabemos idear, en medio de nuestra angustia, los artificios de la levitación. El primer grupo de estas «tentaciones», el alcohol y las drogas, logra producir la ilusión de que se ha abolido el tiempo, pues toda embriaguez genera una ficción de eternidad. El néctar de los amantes o el vino peleón de traperos y asesinos se convierten, así, en motivos poéticos donde Baudelaire proyecta sus sueños de libertad y evasión. De hecho, como ha mostrado Michel Butor, para que una droga no degenere en una tiranía insoportable y en una «depravación del sentido del infinito» nunca debe rebasar los límites de la poesía, en donde, a lo sumo, sólo puede fecundar a la imaginación. Ahora bien, nada produce la droga que no estuviera en el sujeto que la consume; ésta no confiere esa inspiración mágica y misteriosa en la que creían muchos románticos. Pero el individuo vive en su embriaguez esos momentos de plácida armonía con la naturaleza, con los demás y consigo mismo que en su vida diaria experimenta en contadísimas ocasiones. En suma, estamos ante una persona idéntica, aunque elevada a su máxima potencia. En semejante estado, el artista podría crear sus más inspiradas obras, si no fuera porque, lamentablemente, la droga le mantiene dentro de los límites de su goce solitario y estéril. De ahí que ésta sea a un tiempo «néctar y veneno».

Lo terrible de los fantasmas del opio es que el sujeto no puede escapar de ellos porque forman parte de sí mismo: ascienden de las oscuras profundidades de su alma, y el opiómano ha de habituarse a convivir con esas sombras imprevisibles viajando en una barquilla sin timón y sin velas. Por eso, el consumo de la droga no es una experiencia vulgar. Exige una fortaleza de ánimo que no podría prever quien ignorase sus efectos. El lector nunca sabe si Baudelaire está condenando

moralmente toda drogadicción o ensalzando las cualidades excepcionales que deben poseer quienes se atrevan a surcar tan procelosos mares. La racionalidad moral habla de transgresión de la ley que dictamina que la felicidad ha de ser fruto del esfuerzo, la consecuencia lógica del trabajo, de la higiene, de la vida sana, del comportamiento sensato y responsable que persigue fines a través de un proceso largo y doloroso, iluminado por la esperanza de hallar en la meta la corona de la recompensa. Por el contrario, la tentación que asalta a quienes buscan los peligrosos goces de la droga es «alcanzar de golpe el paraíso», como diría Barbier, lograr el premio del éxtasis sin vivir la noche oscura de la ascesis. Quien corre en pos de la dicha no es, para Baudelaire, reo de culpa, pues lo hace a impulsos de su ansia de infinitud (567-568). Pero es moralmente condenable a causa de la falsedad del ideal que persigue: es reo de culpa por confundir el infierno con el cielo, por invertir el orden sobrenatural y erigirse orgullosamente en administrador de su propia felicidad. Su iniquidad no se debe tanto al disfrute de un goce inmerecido (quizá porque no hay ninguno que podamos merecer), sino a su intento de suplantar a Dios, que es quien concede la dicha al hombre como un don especial. Ello explica que este pecado tenga para Baudelaire el rango del orgullo satánico, esa flor del mal cuyo castigo es la locura y la degradación (52), y que el paraíso artificial no sea una tentación más de Lucifer para perder al hombre, sino la encarnación misma de Satán, el ángel rebelde que quiso ser como Dios, el «padre adoptivo de aquéllos a quienes en su negra cólera Dios Padre expulsó del paraíso terrenal» (120). Como frontera de lo posible, el ebrio se ve forzado a regresar, pues el permiso de la transgresión no cumple otra finalidad que demostrar lo imposible de la hazaña. El verdadero paraíso es un puro presente, mientras que todo paraíso recordado o proyectado se halla dentro de la dimensión temporal y siempre devuelve a la posición de salida «con todo su demoníaco cortejo de recuerdos, pesares, espasmos, temores, angustias, pesadillas, cóleras y neurosis» (150). Si no se diera ese despertar, si su viaje no tuviera retorno, el embriagado accedería a un estado de locura irreversible, se habría perdido como hombre, siendo así que el auténtico paraíso representa precisamente su salvación. Por el contrario, el espejismo del paraíso artificial no sólo no alivia la sed, sino que acrecienta su tormento hasta límites insospechados. Y esta insaciabilidad permanente constituye la prueba definitiva de su carácter artificial y falso.

Es muy interesante observar cómo Baudelaire se esfuerza siempre en descubrir en toda efusión o derramamiento, por anárquico que parezca, el logos, la «medida» de su progresiva multiplicación. Su rechazo de la naturaleza se debe, entre otras cosas, a la inquietud que le producen los vegetales porque proliferan

al azar, fuera de todo orden aparente. «Germinaciones, eclosiones, floraciones, erupciones sucesivas, simultáneas, lentas o repentinas, progresivas o completas, de astros, de estrellas, de soles, de constelaciones… presentan formas inesperadas, adoptan combinaciones imprevistas, se someten a leyes no establecidas, imitan todos los caprichos providenciales de una geometría demasiado vasta para la medida humana» (473). Palabra y silencio, expansión y concentración, vida y muerte se encadenarían en una especie de ciclo cósmico cuyo vaivén habría tal vez que interpretar como «la expiración y la aspiración de un Dios que unas veces lanza los mundos a la vida y otras los llama a su seno». Esta razón, logos o medida mágica y omnicomprensiva, apenas conjeturada, nos hace ver también la incapacidad del esfuerzo humano por controlar muchos procesos expansivos, entre los que se encuentra fatalmente el éxtasis de la multiplicación que produce la droga. Desde esta perspectiva, el libro de Baudelaire que lleva el título de Los paraísos artificiales puede ser considerado una espléndida epopeya de la medida, cuya ley fundamental cabría formular así: Como todo crecimiento está destinado a disminuir, habrá que ampliar su alcance y acelerar su ritmo so pena de incurrir en la monotonía de la regularidad de una ascensión inacabable. Por consiguiente, se ve forzado a desembocar en esa dinámica propia de todo frenesí que es la autosuperación. Su velocidad se disparará, su mecanismo se descompondrá, y el espíritu se sentirá dominado y arrastrado, pasando bruscamente de la felicidad más sublime a la más honda desgracia. Baudelaire alude con frecuencia a esta catástrofe terrible, pero nunca con los tintes tan sombríos que adopta en su descripción de los efectos de la droga. En tales períodos el individuo se siente superado por el aumento de su propio goce cuya regla no puede calibrar. Al no someterse ya a norma alguna humanamente comprensible, su felicidad da un giro completo y le precipita de pronto a la desdicha. En brazos del azar el alma queda a merced de la fantasía y de la imprevisión; estará regida por la trama de los ensueños y la vida se le antojará una fantástica novela que habrá de vivir en lugar de escribirla (575). En este terrible balanceo, unas veces el yo alcanza lo más hondo del cielo y otras «le consterna su profundidad y le exaspera su claridad» (149). De todos los infiernos de Baudelaire no hay ninguno más terrible que este paraíso excesivo e invertido adonde conduce la excitación acelerada de la droga.

¿No puede haber, entonces, un paraíso natural? Baudelaire retrotrae esta posibilidad a un pasado remoto, a una «antigüedad» indefinida, donde la tierra nutría generosa a unos hombres y mujeres de cuerpos perfectos (46-48), o la proyecta hacia el paisaje exótico, hecho de sol, mar azul, vegetación y lejanía. En ambos casos se trata de paraísos perdidos o imposibles. En el primero, el

proceso degenerativo de la naturaleza impide al hombre regresar a la armonía y la belleza primigenias. En el segundo, el calor y la lujuriante vegetación producen una atmósfera que aletarga la vida, haciendo que «el árbol y el hombre, llenos de savia, se desmayen largo tiempo bajo el ardor del clima» (56). «El terrible hastío y el debilitamiento intelectual de los países cálidos y azules», a los que alude Baudelaire en una carta a su madre, anticipan ya la decepción que acabará produciendo todo posible viaje. Ahora bien, esa interminable duermevela, esa especie de muerte saboreada a la que se entrega gustoso el hombre bajo el fuego de los trópicos (165), viene a coincidir, para Baudelaire, con el estado anímico que los orientales designan con el nombre de kief, en el cual «ya no se vive algo turbulento y tormentoso, sino una beatitud serena e inmóvil, una resignación gloriosa» (577). A diferencia de lo que sucede en el spleen, ningún cielo plomizo aplasta al alma en ese estado, ni la pereza humana se siente desgarrada por una luz hiriente. El cielo está ahí, cercano, inmediato, tangible, y el individuo indolente descubre su «correspondencia» en el letargo cósmico de las horas que siguen al mediodía: es la paz del reposo indoloro de la conciencia, inundada mansamente de una felicidad cercana a la estupidez del animal, pues esa estupidez es «a veces el adorno de la belleza y lo que da a los mares tropicales su aceitosa calma» (264).

Sin embargo, nada definitivo ni verdaderamente eficaz puede hacerse contra el carácter irreversible del tiempo, enemigo por antonomasia de la humanidad (49). Esta idea obsesiona a Baudelaire hasta el extremo de hacerle concebir la idea de que si existiera el paraíso, éste sólo podría consistir en una vuelta hacia atrás en el tiempo, en un reencuentro con los seres queridos que han muerto, en un retorno «al verde paraíso de los amores infantiles» (80). Por un desliz natural de la imaginación, el poeta proyecta a la infancia el esplendor irrecuperable de la edad de oro. La tenue luz de los recuerdos juveniles, extraña como la de los sueños, aunque más cálida y familiar, guarda también una afinidad con la oscuridad de las evocaciones prenatales. Baudelaire paladea con tristeza ese sentimiento de andar extraviado que conlleva el recuerdo de los primeros años como nos hace ver André Breton en Pas perdus. Ello no quiere decir que se evada a regiones preindividuales ni que se imagine en otros cuerpos distintos al suyo. Pero su alternativa al paraíso cristiano, eternidad futura, es el pasado ahistórico e indefinido de «La vida anterior». La deliberada irrealidad de un pretérito lujoso, lánguido, vagamente ubicado en un decorado mediterráneo, mezcla de pórtico y de claustro, sólido como «las grutas de basalto», no evita a su morador la experiencia del «secreto doloroso que le hace languidecer» (51). La lección del poema es evidente: nada asegura que un estado interminable de

felicidad no acabe produciendo tedio y dolor, que todo paraíso eterno no termine convirtiéndose en infierno, pues la dicha del hombre se esfuma en cuanto desaparece la novedad que mantiene despierto el interés. Las imágenes fabulosas de estos versos, que recuerdan la «fertilidad» de las visiones de Paul Eluard, reforzadas por las del «Sueño parisiense» o «La cámara doble» (105-106, 149-150), nos hacen ver que la idealización poética, la visión baudelairiana del paraíso, es lo radicalmente opuesto a la espiritualización y a la abstracción: una orgía de los sentidos, una experiencia sensorial cuya intensidad misma hace de ella una experiencia espiritual, semejante a ese sueño pagano de árboles y frutos que ocupa el canto octavo del poema de Milton, más apropiado para la visita de Pan o de Febo que para la irrupción airada de Yahvé. Y es que el cielo de Baudelaire no existe como valor puro de abstracción, ni como contemplación intelectual, sino como relativismo onírico, pues «felicidad es soñar» (396). La «restauración del pasado en el presente» (64) equivale a la restauración de un limbo de fantasmas evocado por el cariño de los seres vivos. Los dolores de la ascesis exigen moralmente que, con la muerte, el cuerpo conserve la vida. Más cerca del espiritismo de Allan Kardec que de la espiritualidad cristiana, Baudelaire llama espíritu a esto. Y esos espíritus, «embriagados de la rara dulzura de una tarde perpetua que nunca tiene fin» (124), tienden sus brazos desde la otra orilla del mar de las tinieblas llamando al afortunado mortal. Entendido así, el paraíso sería un reencuentro con nuestros seres queridos en un mundo eternamente crepuscular donde ya no tiene cabida el recuerdo y «se respira una sombría beatitud», semejante a la que debieron experimentar los compañeros de Ulises cuando, tras comer el mágico loto, olvidaron el deseo de regresar a su hogar (169-170).

En Baudelaire, sin embargo, la nostalgia del paraíso, y no la esperanza de una vida futura, es indiferenciable de la aspiración vaga que no conoce su objeto y que todavía espera encontrarlo en esta tierra, descubriendo unas Américas cada vez más lejanas. Con un vocabulario místico recogido de Rétif y de Swedenborg y un influjo notable de la religión de los antiguos sabeos, adoradores de estrellas, vislumbra en una Atlántida ideal orgías interminables de luz. Ese paraíso, al que sus deseos «parten en caravana» (57), constituye «la isla perezosa», el lugar del silencio rítmico adonde la felicidad afluye sin cesar en una continuidad cálida y azulada, entrevista como una promesa de olas, perfume de brea y brisas salobres en los tamarindos (56). Aunque son muchos y variados los motivos que justificarían ese viaje, «los verdaderos viajeros son los que parten por partir» (123). Y es que el viaje a tierras remotas como fuga de la civilización moderna es tan antiguo como la protesta bohemia contra el modo burgués de vida. Ambos

tienen su origen en el individualismo y el irrealismo románticos, pero se han transformado entre tanto, y la forma en que ahora se incorporan a la experiencia del artista hay que atribuirla preferentemente a Baudelaire. Los románticos buscaban ya la «flor azul», el país de los sueños ideales, pero Baudelaire, más en la línea de Poe, persigue el viaje a lo desconocido, no tanto por su atractivo cuanto por el rechazo de la vida presente y la búsqueda del conocimiento de lo nuevo. Rimbaud intensificará el dolor de la partida, pero apenas si supera la belleza de las palabras de adiós de Baudelaire, que no tienen parangón en toda la poesía moderna. El autor de Iluminaciones realizará los viajes imaginarios del maestro y convertirá en forma de vida lo que antes de él no eran más que simples escapadas al mundo de la bohemia o evasiones suscitadas por el perfume de una cabellera femenina.

En principio, el viaje es, para Baudelaire, una posibilidad que no supera los límites de lo virtual, que detiene la intensidad del deseo de escapar, conservándolo siempre en potencia y sin caer nunca en la tentación de pasar a la acción. La intensidad se replegará, entonces, en sí misma, y el sujeto se adormecerá con la conciencia de que dispone de una fuerza cuyo caudal permanece intacto pero que en cualquier momento puede movilizar. Por eso Baudelaire ama en los navíos anclados en un puerto la promesa del viaje (582), ve en las chimeneas y campanarios de la metrópolis mástiles de barcos (95) y añora vivir en una ciudad en cuyos canales dormiten «buques llegados del fin del mundo» (72 y 176). Ahora bien, si el poema homónimo de Las flores del mal es una «invitación al viaje», el que cierra la obra representa un intento de disuasión del mismo. Tras haber dado la vuelta al globo, los desencantados viajeros terminan comprobando que el sadismo, el abuso de poder, la estupidez, el masoquismo religioso, el libertinaje, el recurso a la droga son universales, es decir, que las flores del mal crecen en todas las latitudes y bajo todos los climas. De ahí que la ilusión de viajar desemboque en la toma de conciencia de que el único lugar donde el hombre puede ver saciados todos sus anhelos ha de hallarse inexorablemente fuera de este mundo (182). El paraíso habrá de definirse, pues, de forma negativa: será siempre el lugar en donde no se está, el tiempo en el que no se vive. Pero ¿en qué consistirá, entonces, el ansia del paraíso sino en la búsqueda decidida y gozosa de la muerte con la esperanza firme de ver saciada nuestra curiosidad tras «el pórtico abierto de los cielos ignotos?» (121).

XVI. Risa

Baudelaire concibió bastante pronto el proyecto de una estética de lo cómico y se interesó por una filosofía de la risa que llevara a cabo una crítica de esta reacción específicamente humana. Planteando el núcleo de la cuestión, escribía: «En el paraíso terrenal (ya se le suponga pasado o futuro, recuerdo o profecía, como los teólogos o como los socialistas), en el paraíso terrenal, es decir, en el ambiente donde el hombre consideraba bueno todo lo creado, la alegría no se manifestaba por medio de la risa. Como no le afligía pena alguna, su semblante era sencillo y terso, y esa risa que agita ahora a los pueblos no deformaba los rasgos de su rostro. En el paraíso de las delicias no pueden aparecer ni las risas ni las lágrimas. Ambas son hijas de la pena y han sobrevivido porque al enervado cuerpo del hombre le han faltado fuerzas para reprimirlas» (371). En efecto, para el poeta, la risa y el llanto son descargas de la tensión nerviosa que produce la vida en comunidad con su juego de debilidades disimuladas y de manifestaciones de superioridad reprimidas. Esa risa involuntaria, imprevista (convulsión nerviosa, espasmo, atavismo quizá, como sugería Darwin, de la actitud defensiva de enseñar los dientes), que estalla, por ejemplo, en el individuo que ve resbalar a otro y caerse en plena calle, refuerza la conciencia de superioridad del que contempla abatido al prójimo, según había observado Hobbes. En el estado de inocencia no hay comicidad porque aún no han aparecido la comparación con los demás ni el juicio sobre lo ajeno. No existe tampoco aquí una moral colectiva que pretenda reprimir el impulso de autoafirmación del individuo.

«Soy Ulises, el hijo de Laertes, conocido entre los hombres por su astucia. Mi fama ha llegado hasta el cielo.» Así habla el hombre natural en la incuestionable conciencia de su valor. Y en el suelo de este sentimiento vital, todavía evidente para los griegos, se desarrolló la virtud que Aristóteles llamó megalopsiquia, traducida luego al latín por magnanimitas, para designar el estado de un alma grande y con gran disposición de ánimo, de un alma capaz de cosas extraordinarias y dada a las empresas importantes, pero que después se gloría también de sus hazañas. Para el sentimiento griego de la vida encarnado en Aristóteles, esta «grandeza de alma» no es una virtud junto a las demás, sino el estado de la perfecta humanidad en el que se funden todas las virtudes. La

magnanimitas clásica (como la générosité de Descartes) era una virtud aristocrática y pagana cuyos ecos resonaban aún en el Wilhelm Meister de Goethe. Pero frente a esta virtud, la radical distinción entre Dios y la criatura y el sentido igualitario del cristianismo opusieron las virtudes de la humildad y de la modestia. La humildad no se refiere nunca a la relación de un hombre con otro hombre, frente al que pueda sentirse superior o inferior, sino sólo a la relación del hombre con la divinidad, relación que escapa a toda equiparación y en la que la criatura siente plenamente su desesperanzada insuficiencia. La humildad se funda en la conciencia de la finitud, no tanto en el sentido neutral de la limitación de todas sus fuerzas, sino en el sentido mucho más profundo de su contingencia y de su nada radicales. También la modestia puede, de algún modo, considerarse una virtud cristiana, pues significa que el sujeto se ha resignado a su suerte, que no tiene ya mayores deseos y que se entrega plenamente a la voluntad de su Creador. Aunque en este sentido la modestia expresa una concepción de la vida profundamente religiosa, dicha concepción no tiene por qué ser específicamente cristiana, pues en esta forma de modestia se da por sentado que las fuerzas del hombre son limitadas, pero no su nada radical. Además, la modestia se refiere a la autoestima en relación con los demás hombres y a la justa medida de esa autoestima, y por eso es, preferentemente, una virtud relativa al trato con nuestros semejantes. Desde esta óptica, la humildad y la modestia guardan una relación completamente distinta con el orgullo. Mientras la modestia y el orgullo pueden perfectamente coexistir, la humildad y el orgullo se excluyen siempre. En cuanto opuesto a la humildad, basada en el conocimiento de la distancia ontológica que separa a la criatura del Creador, el orgullo es necedad e ignorancia: locura, pecado de quienes quieren ser como Dios, por ansias de autoelevación o por envidia hacia el Creador. De ahí que en la interpretación tradicional del mito del Génesis se tendiera a considerar que el orgullo fue el pecado original de nuestros primeros padres. Como la autoafirmación, el engreimiento, la vanagloria, la satisfacción por el mal ajeno que contribuye a alimentar el sentimiento de superioridad, son conductas arraigadas en la naturaleza del hombre, la tensión que genera su represión hace que en determinados momentos se ponga en marcha el mecanismo de la risa. En el plano interpersonal la situación poco airosa de alguien sorprendido en un trance ridículo hace que caiga la careta de las buenas formas sociales por parte de quien le observa, y que éste fortalezca su autoestima con la torpeza o la debilidad del otro.

Baudelaire, que siempre temió la risa ajena, que se describió, como Cristo entre los sayones, escarnecido por unos marineros, por su amante y por un tropel de

demonios (44, 45 y 116) y que quiso castigar la risa de una mujer «demasiado alegre» (66), denunció el carácter diabólico de esta manifestación irreprimible de nuestra naturaleza, cuya caída y perversión se hacen patentes en todas las reacciones espontáneas que sacan a flote la carga de agresividad animal que encierran en su interior. En este contexto se produce el lamentable espectáculo de la debilidad regocijándose de la debilidad. «El Ser que quiso multiplicar su imagen (explica Baudelaire) no puso en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa» (372).

La vinculación de la risa con la falsa conciencia de la propia superioridad se produce, además, en la primera fase de la embriaguez del hachís, como vemos en Los paraísos artificiales, cuando, al desaparecer las inhibiciones sociales, la elevada autoestima favorecida por la droga estalla en carcajadas hirientes, dirigidas contra quienes no han ingerido la maléfica confitura (571-572). Esta tendencia destructiva de la risa alcanza al corazón mismo de la moral, pues cuestiona su carácter grave y solemne, su seriedad consistente en no caer víctima de la artimaña amorosa, en descifrar una anfibología que oculta los intereses superiores de la especie tras el placer del individuo y la preocupación del lejano futuro tras la voluptuosidad del instante. Y es que la seriedad moral no se reduce a una mera indeterminación: tras su rostro anodino encontramos siempre una voluntad críptica de no ceder a las tentaciones.

Aún más, la hilaridad constituye la auténtica enemiga de la moral, y no la transgresión inmoral que pertenece a su mismo discurso. Pocos se encuentran tan cerca del ridículo como quienes apelan a su patrimonio moral o reclaman el monopolio de la rectitud y de la justicia, actitudes que resultan, de inmediato, sospechosas. De igual manera, el mayor peligro del virtuoso radica en que sus posturas sublimes y abnegadas suelen bordear lo risible. La adopción de estas actitudes es, para Baudelaire, la «embriaguez moral», y, como sucede a todos los ebrios, quien las adopta se expone a las burlas de los que le rodean. Toda forma de autoexaltación, en suma, se ha de enfrentar al mecanismo de defensa que representan las risas del entorno. Por eso Nietzsche apunta que la risa es una manifestación inequívoca de la inocencia recuperada, una vez que el individuo se sitúa más allá de la línea divisoria que separa la bondad de la perversión y descubre la endeblez y la vacuidad de las creencias sociales. La risa inocente exigiría el olvido de esa seudociencia del bien y del mal que arrojó a Adán y Eva al mundo de la moral. Desde una dimensión no muy lejana, la Ilustración en general había visto en lo cómico un excelente antídoto contra el dogmatismo supersticioso y Shaftesbury en particular había considerado el buen humor como

el mejor correctivo de las posturas fanáticas.

La exaltación romántica del sentimiento de superioridad en el plano del conocimiento estuvo en ocasiones acompañada por una idealización de lo cómico hasta el extremo de que Hegel lo interpretó como la expresión de una posesión satisfecha de la verdad, de la seguridad que tiene el sujeto que siente estar fuera de las contradicciones y no hallarse en una situación cruel y desgarrada. Cuando, por el contrario, el individuo es víctima de la contradicción y del desgarro, como sugiere Baudelaire, la tensión moral mal sobrellevada explota en un arrebato imprevisto; la reacción de la risa es, entonces, la respuesta nerviosa a la casualidad pura, al azar que irrumpe incidentalmente, pero que revela la posibilidad de que el río de la vida sea reacio a toda interpretación racional. Esto explica que Baudelaire defienda que «lo cómico desaparece desde el punto de vista de la ciencia y del poder absolutos», donde sólo tiene cabida la necesidad y nada escapa a la omnipotencia (371). El «sabio», es decir, quien tiene una visión supernaturalista del hombre y del mundo, sólo se ríe con temor, y el paradigma de esa sabiduría, es decir, Dios hecho hombre, en cuanto ser omnisciente, fue capaz de experimentar emociones como la cólera, el llanto y la pena, pero nunca se rió.

En contraste con esta dimensión sobrehumana, la risa nerviosa que provoca lo inesperado (por absolutamente imprevisible) en la fragilidad y la ignorancia del hombre pertenece a la misma categoría que la reacción de terror. Lo trágico y lo cómico se muestran ahora entrelazados en irrompible vínculo, como sucede en las Confesiones de Thomas de Quincey cuando el terror se mezcla con la risa en medio de un proceso de desesperada autodestrucción. Baudelaire traduce esta dimensión absurda y contradictoria del hombre a su peculiar discurso jansenista y pascaliano: «La risa es satánica y por tanto profundamente humana. En el hombre es la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, signo a la vez de una grandeza infinita y de una miseria infinita: miseria infinita con relación al Ser absoluto cuyo concepto posee y grandeza infinita con relación a los animales. La risa se origina en el perpetuo choque de esos dos infinitos» (373). El verdugo de sí mismo, encarnación de la ironía que supone el hecho de que en una misma persona coincidan el torturador y la víctima, está «condenado a la risa eterna» y «ya no puede nunca sonreír», porque ha sido expulsado para siempre del paraíso y condenado a sobrellevar esta trágica escisión (91).

Ni ángel ni bestia, dice Pascal de la criatura anfibia a la que llamamos hombre, cuando trata de protegerle tanto del orgullo estoico como del envilecimiento pirrónico. ¿No está el sujeto moral tan lejos de lo infinitamente grande como de lo infinitamente pequeño? El hombre no es ni ángel ni bestia, pero aparece como ángel y como bestia a la vez. Tan pronto es una cosa como otra. Neutro e híbrido, ser tercero y mixto, ni ángel ni bestia, medio ángel y medio bestia, a veces ángel y a veces bestia, la criatura es todo eso junto y nada de eso, pues ni la alternancia ni la simbiosis definen plenamente a ese ser doble y simple cuya ambigüedad alcanza proporciones de infinitud. La risa expresa la dualidad del existir humano, atrapado por la tenaza de «las dos postulaciones». La sonrisa, en cambio, pertenece a la categoría de los balanceos, al ámbito de lo que es acunado con un ritmo uniforme; expresa alegría porque manifiesta la unidad y la totalidad del ser.

Por último, la relación que establece Baudelaire entre la risa y el conocimiento se opone vivamente a la postura que Kant había adoptado al respecto. Para éste, la risa resulta de la paralización del entendimiento ante un obstáculo que detiene el proceso lógico, es decir, de la conciencia de un equívoco o de un absurdo que impide adquirir un conocimiento. Para Baudelaire, por el contrario, la risa es consecuencia del conocimiento. Más aún, constituye un síntoma del mismo. Es propia de quien sabe, y sabe que sabe: el diablo del conocimiento. Según esta lógica, conocer es perder la inocencia. La primera lección de la ciencia del bien y del mal que aprende Adán es, en palabras de Milton, «el bien que ha perdido y el mal que se ha acarreado»; la pérdida de la unidad primigenia y la dolorosa y permanente división que se ha introducido entre el hombre y la mujer, entre el hombre y la tierra, entre la mujer y la serpiente, entre el trabajo y el fruto del esfuerzo, entre la fecundidad y la dicha. Ciertamente, como dijo Byron, «conocer es sufrir y quienes más saben más hondo han de gemir cuando comprueben que el Árbol de la Ciencia no es el Árbol de la Vida». Una vez adquirido el conocimiento, la risa constituye un expresión convulsiva de la disociación que éste ha generado, una reacción que pretende absurdamente compensar con un falso sentimiento de superioridad el dolor de la propia finitud y contingencia. De ahí que en el origen de la risa se den cita el conocimiento y la ignorancia. A esta «clarividencia» que produce efectos desconcertantes se refiere Baudelaire cuando dice que desde que optó por el ámbito mágico del sueño y la poesía comenzó a «reírse en los duelos y a llorar en las fiestas» (46). A la distorsión de todo ser humano se une aquí el desplazamiento social del artista y del soñador, lo que explica la inversión de respuestas en circunstancias sociales reglamentadas.

El llamamiento de Baudelaire a la cordura exige control y vigilancia de la espontaneidad para no dejar que se trasluzca el desquiciamiento de nuestra naturaleza «caída». Mientras el necio ríe cuando ve a otro temblar, el sabio tiembla por haber reído. Teme la risa como teme la fuerza del deseo y en general todo lo que aflora sin controles ni filtros desde las profundidades de nuestro ser. Por consiguiente, hay una íntima contradicción entre la postura meditada, reflexiva, del sabio o del artista y el carácter primordial de la risa, entre la expresión natural y el lenguaje poético. Ello hace que Baudelaire sea el creador de una sinceridad calculada, de una espontaneidad cuidadosamente fingida, sujeta siempre al cálculo riguroso de las posibilidades inexploradas o excluidas del lenguaje. El poeta moderno ha de denunciar la risa para que se tome en serio su gravedad, ha de condenar lo espontáneo para que no se considere artificiosa la elaboración poética. Pero en su navegación contracorriente, el poeta-dandy necesita la masa para sentirse diferente, el spleen para saberse eterno, y el mal para reivindicarse libre… y condenado.

XVII. Mal

Dice Jorge Luis Borges que «la teología moral es la máxima creación de la literatura fantástica». Y Baudelaire, por su parte, señala que «los sacerdotes son los servidores y los sectarios de la imaginación»; que son «inmensos porque hacen creer en una gran cantidad de cosas sorprendentes» (623). Ahora bien, no hay que llamarse a engaño: esta imaginación, «reina de las facultades humanas», casi «divina», es también «la reina de lo verdadero» y se halla «positivamente emparentada con el infinito», pues «concibe, crea y mantiene el universo». De este modo, la verdad no se encuentra tanto en la lógica cuanto en la imaginación, que es «la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume» (397-398). Mientras la fantasía traiciona a la razón, la imaginación es fiel a las reglas del espíritu y representa el instrumento del sobrenaturalismo, lo que le convierte en enemiga de la naturaleza, es decir, de la finitud y la multiplicidad, sede y raíz del mal. En la línea del iluminismo y de la teosofía de Louis Claude de Saint-Martin, Baudelaire suscribe la idea de que antes del «tiempo material» el alma no tenía barreras, pues su «cuerpo glorioso» gozaba de la eficacia de la virtud y del poder. Desgraciadamente, la atracción que experimentaba por el mundo condenó a la criatura a la subdivisión, a la multiplicidad, al estorbo de esta sangre que la individualiza fijando su existencia en un estado de perpetua insurrección contra la Unidad. En lo más profundo de su degradación, el hombre puede comprobar con dolor que «todo es número, que el número está en todo, que el número está en el individuo» (623). Desde el fondo del «abismo» lamenta la imposibilidad de superar este ámbito «de números y seres» (88) y «no ve más que individuos» (244), pero hasta en el descarrío de la lesbiana y del drogadicto sigue presente el ansia de infinitud (115 y 567-569). Y si la existencia personal es una depravación, la criatura no puede hacer nada por alcanzar la redención, aún más, si lo intentara, destruiría su posibilidad o la expondría a graves riesgos. Sólo cabe, entonces, esperar una Gracia que nunca llega o que sólo alcanza a unos pocos (293). Baudelaire piensa que la vida autónoma es un insulto a la divinidad, que ninguna libertad debe ser ajena a la perfección, que cuando el hombre se siente independiente y orgulloso de su existencia a pesar de sus límites pone barreras al propio Dios. «El hombre vulgar quiere ser dos. El hombre de genio quiere ser uno y, por tanto, un solitario» (638). Por eso decae el dandy cuando ama, lo mismo que Dios cuando

«crea el mundo». La conquista positiva del infinito exigirá, pues, un esfuerzo negativo y más humilde por desapropiarse, una ascesis que le despoje de todo deseo y de toda preferencia, puesto que la menor inclinación refuerza la personalidad y su conatus. Para eliminar esos límites del cuerpo, ese aquí y ahora que constituyen también el requisito de toda conciencia y el origen de todo mal, «para aliviar un fardo tan pesado, haría falta, Sísifo, tu valor» (51). Pero el poeta lucha heroicamente y sin esperanza contra esa barrera de fango donde se ha dejado atrapar «en su descenso» un ángel imprudente, símbolo de la limitación, la reducción y la restricción que, en virtud de «una suerte irremediable», ha afectado a «una Idea, una Forma, un Ser, salido del azul y caído en un Estigio cenagoso y plomizo, adonde no llega la mirada del cielo» (93).

Hoëné Wronski, místico racionalista, kantiano infiel a quien se ha comparado con Fichte y con Einstein, concreta el dogma fundamental: el bien real está en lo universal, y el mal real en la individualidad. Por eso no excluye que «el hombre vislumbre en sí la facultad de crearse»; que, a pesar de las barreras kantianas, busque en el ámbito práctico una certeza tan rigurosa como en el mundo fenoménico; que realice, en suma, «científicamente» el absoluto, convirtiéndole en el objeto de su saber. Por esta vía (piensa Wronski) el hombre logrará liberarse de las condiciones espacio-temporales, instaurando esa existencia no objetiva a la que Baudelaire aspira con verdadera pasión y que le hace interesarse por todo lo que puede simbolizar la inmensidad: los «cielos profundos», las azuladas honduras; el cielo y el mar que la Biblia asociaba ya con el presentimiento de lo ilimitado. Ahora bien, aspirar a salir del cuerpo, del espacio y del tiempo es envidiar el estado de Dios. «Si existieran los dioses (razonará el Zaratustra de Nietzsche), ¿cómo soportaría no ser Dios?» Las relaciones de la criatura con el Creador se polarizan, así, en la rivalidad de dos orgullos; son dos seres radicalmente separados, pero que, si se encontraran, tratarían de excluirse. Si la raza de Caín pudiera subir al cielo, sería para «arrojar a Dios sobre la tierra» (120). En un plano metafisico, ese Dios no es más que Acto Puro, es decir, negación de toda pasividad, plena autosuficiencia. Y cuando Baudelaire busca a otro dios más cercano y lo encuentra en Jesús, «el más indiscutible de los dioses» (90), le achaca su falta de rebeldía en el suplicio frente «a aquél que en su cielo se reía del ruido de los clavos», y justifica que Pedro le negara (119).

Cuando los críticos católicos (Fumet, Bénouville, Du Bos), impulsados por la fiebre del exorcista, analizaron su obra, descubrieron que la única «redención»

posible para Baudelaire es la redención estética y que ésta, lejos de suministrar seguridad, hace más angustioso el problema de la salvación religiosa. El catolicismo es, así, para Baudelaire, «profundamente triste», como corresponde a «una religión del dolor universal» (236), y aunque el poeta no desdeña hacer uso de su barroca imaginería (75), considera que la auténtica Belleza es completamente ajena a su Dios y a su Satán, a su cielo y a su infierno, pues lo que verdaderamente importa de ella es que hace «el universo menos horroroso y los momentos menos agobiantes» (54). La reclasificación definitiva de la obra baudelairiana que llevó a cabo Jacques Crépet, donde situaba entre 1860 y 1862 las ideas católicas contenidas en Mi corazón al desnudo, destruyó la leyenda de la «conversión» final de Baudelaire. En medio de estos años el poeta escribía a su madre: «Deseo con todo mi corazón (nadie más que yo puede saber con cuánta sinceridad) creer que un ser exterior e invisible se interesa por mi destino, pero ¿qué hacer para creerlo?» Admirador de esa retórica en la que Satán es «el astuto decano» (43), el histrión Baudelaire es capaz de adoptar disfraces contrapuestos. Así se lo explicaba a Sainte-Beuve: «Ya sabes que puedo convertirme en devoto para llevar a alguien la contraria, lo mismo que, para hacer de mí un impío, bastaría que me pusieran delante a un cura guarro». Pese a todo, la sensibilidad ha de alimentarse de la búsqueda constante de una quimera inalcanzable y feroz (150). Y es que «los poetas, los artistas y toda la raza humana serían muy desgraciados si algún día llegara a realizarse ese ideal, ese absurdo, esa imposibilidad, pues ¿qué haría en adelante cada uno con su pobre yo, con su línea quebrada?» (244).

En el discurso de este espiritualismo heterodoxo, la conciencia de la propia autonomía ha perdido su carácter emancipador y gozoso. La autoafirmación, esto es, la exaltación de la individualidad efímera y finita, representa el fundamento de todo mal. La postura de Baudelaire enlaza en este punto con la moral británica del siglo xviii en la que Pope, por ejemplo, había denunciado el orgullo como «el pecado contra las leyes del orden, esto es, de la jerarquía, el vicio que hace al hombre situar sus pretensiones en un nivel de la escala del ser superior al que le corresponde». El caso principal de los excesos debidos al orgullo sería la confianza plena en la razón humana y en sus logros. Habrá que excluir, por tanto, todo sistema moral que conceda un papel preponderante a la razón y exaltar el remordimiento, el pesar y la culpa. Entre las primeras flores del mal que abren sus pétalos terribles en el poemario de Baudelaire se encuentran el orgullo del impenitente, simbolizado por el don Juan de Molière, y el orgullo del teólogo que, confiado en la razón, se considera superior a Jesús (52).

La novela romántica, a su vez, presentaba el conflicto entre el bien y el mal en su forma más cruda y describía sin disimulos el atractivo que tiene el mal para los seres humanos, sugiriendo incluso la posibilidad de su triunfo sobre el bien. Con ecos que resuenan en Sade, esta novela «gótica» representaba una salida para la satisfacción vicaria de ciertos deseos inconscientes y un eficaz hallazgo para explorar niveles de experiencia que habían quedado bloqueados desde mucho tiempo atrás y que ahora eran puestos a la intemperie en consonancia con la urgencia romántica de romper con todas las restricciones del siglo xviii. Lo importante es que el romanticismo había acabado defendiendo que la realidad incluye una dimensión de maldad generalizada, anterior a toda intervención del hombre, pues emana precisamente de seres infrahumanos. En esta consideración se inscribe la tendencia de Baudelaire a presentar los vicios del hombre como una «infame casa de fieras» y a ver en los animales dañinos y repugnantes la encarnación de nuestros malos pensamientos y en «las conversaciones íntimas con perros y gatos» un síntoma de nuestra tendencia a degradarnos y a sentir gozo por ello (632). Cuando en el drama homónimo de Byron, Caín protesta airado alegando su sed de bien, Lucifer le hace callar con su respuesta: «¿Y quién o qué no la tienen? ¿Quién ansía el mal por el mal? ¡Nadie! Pero el mal es la levadura de todo lo que tiene y no tiene vida».

El rechazo baudelairiano de los valores de la Ilustración adquiere en el plano moral matices que no cabía sospechar en el plano estético. De entrada, esta inmoralización de la naturaleza resulta tan antikantiana como la doctrina de la bondad natural del hombre. Mirando con los ojos de Poe y de Joseph de Maistre, Baudelaire repudia la igualdad, la racionalidad y la autonomía como pilares de la ética. Todo cuanto sucede responde a designios procedentes de un ámbito que supera la comprensión y la voluntad humanas. El hecho mismo de que un poeta «aparezca en este hastiado mundo» se debe a «un decreto de las potencias superiores» (44). Las exigencias morales no equivalen a imperativos razonables y universalizables, sino que son mandatos emitidos por seres superiores al sujeto, a la manera del «ángel furioso» que «se lanza desde el cielo como un águila» y agarrando por los cabellos al descreído le grita: «¡Aprenderás la regla!, porque soy tu ángel bueno, ¿comprendes?, ¡y lo quiero!» (93). Baudelaire ha aprendido de Joseph de Maistre que el hombre es un ser que ha de obedecer y sacrificar su existencia individual por motivos que no pueden ni deben aclararse. Desde esta perspectiva tiene poca importancia la identidad del que dicta las normas, pues «aunque Dios no existiera, la religión seguiría siendo santa y divina» (623). La moral no desempeña otra función que responder a la necesidad de ser mandado, amparado, castigado o querido, dada la imposibilidad de

escapar de la mirada del otro en cuyos ojos, como en un espejo, percibe el sujeto sus propias miserias. En la poesía de Baudelaire incluso Satán ejerce de fiscal y lleva diariamente la cuenta de nuestros pecados (92). En esta situación el individuo se siente necesariamente culpable; padece un remordimiento que nunca ha de acallar (59-60) y que puede roerle las entrañas incluso después de muerto (61). Sufre violando la ley, pero ha de consumar su transgresión para dar testimonio de su existencia. Durante largos años sólo sabrá de Dios indirectamente: por el dolor subsiguiente al pecado o por el goce diabólico de la blasfemia. Si tiene razón Paul Claudel cuando considera que el remordimiento es «la única pasión que el siglo xix sintió con sinceridad», Baudelaire constituye el ejemplo más preclaro. Por eso rechaza moralmente la disculpa, aun a sabiendas de que la acción destructiva de la voluntad llevada a cabo por el Diablo cuando «mece en la almohada del mal nuestro encantado espíritu» (43), haciendo inútiles nuestros «sudores y esfuerzos» (83), bastaría para mostrar la ausencia de responsabilidad por parte del hombre. Prefiere suponer que éste es plenamente libre y lúcido en el momento de la desobediencia y saborear las delicias del castigo y del perdón. El sadismo y el masoquismo que enrojecen su sensibilidad se prolongan en esta moral punitiva, donde sólo el reconocimiento y la aceptación del mal (un mal que hace referencia a la vida desordenada y artificialmente excitada, a la satisfacción de necesidades ficticias, a la ausencia de esfuerzo) pueden poner en marcha el proceso que desemboca en las delicias del sufrimiento redentor.

¡Bendito seáis, mi Dios, que dáis el sufrimiento

cual divino remedio de nuestras impurezas

y como la mejor y la más pura esencia

que prepara a los fuertes para los santos goces! (45)

Si sufro es porque soy culpable, parece razonar Baudelaire, convirtiendo todo dolor en dolor moral y situándose en las antípodas de quienes, como Nietzsche y como Freud, combatirán el sentimiento de culpa en nombre de la vida fuerte o de la salud mental. Pero la lógica de Baudelaire es bastante clara: si el dolor tiene un significado (su carácter expiatorio, purificador) y todos somos culpables,

entonces toda alegría resulta cuando menos moralmente sospechosa. Ahora es posible saber en qué profundo sentido es falso todo paraíso artificial: la visión feliz del individuo y del mundo que suscita constituye la antítesis de la realidad, la sustitución de lo verdadero por lo falso. Su error es, por ello, radical: invierte las perspectivas, anula o trastoca esa dimensión de la criatura que es la finitud, generando una ilusión de eternidad. En suma, nada más y nada menos, toma al Diablo por Dios. Todo planteamiento moral termina desembocando en un universo mórbido y tenebroso donde placer y dolor, mal y deleite, se funden en inquietante unidad. Baudelaire puede suscribir con Sade y con Merimée que «la voluptuosidad suprema y única del amor radica en la certidumbre de hacer el mal» y que «tanto el hombre como la mujer saben de nacimiento que en el mal reside toda voluptuosidad» (624). No hay, pues, aquí, especulación racional alguna: la sensualidad estética se prolonga en esta experiencia «moral» confusa y agridulce, completamente ajena a toda conceptualización.

En un nivel mucho más epidérmico, la moral viene a equivaler a la vida programada, a la higiene y la limpieza, al trabajo incansable, a la sobriedad y la castidad, a la oración convertida en fórmula mágica con idéntica función protectora que el talismán y el amuleto (641-642). Sin embargo, y a pesar de la extraordinaria eficacia que se concede a una hipotética libertad, difícilmente puede saborear el hombre «el placer de un plan realizado». Aplazamientos, pasividad, vergüenzas, «sobresaltos y crisis» constituyen verdaderas renuncias y abdicaciones frente al peso insoportable de la «mala suerte» (51). «Creo que mi vida está condenada desde el principio y que lo está para siempre», confiesa Baudelaire desde su heterodoxia cristiana. Esta convicción eterniza su mala conciencia (641). Mallarmé plasmará en «L'Angoisse» el vicio de quien no puede pasar a la acción y se queda en el negativo y en la riqueza virtual. Y hablando de Poe, dice Baudelaire, que la «mala suerte» presidió su vida, lo que le incluía entre aquellos de quienes «se apodera el ángel ciego de la expiación y les azota implacablemente para edificación de los demás» (336). Este dolorismo, como mostró minuciosamente René Laforgue, se halla vinculado a la caracterización baudelairiana del mal, entendido ahora como apatía, como abulia, como frustración de todo proyecto, como ansiedad por el tiempo perdido, como ese abandono voluptuoso ante el infortunio que se plasma en la irónica confesión de Orestes: «Gracias a los dioses, mi desgracia supera a mi esperanza».

Con todo, esta «desproporción entre capacidad y voluntad» que impide sustituir «los campos imaginarios del sueño» por «las cosechas positivas de la acción»,

este interés desmesurado por las manchas más íntimas que paraliza o frustra toda iniciativa, no tiene parangón con la maldad del impulso extemporáneo que arrastra a una acción imprevista. Al igual que Balzac, Baudelaire se muestra fascinado por las explosiones del deseo y por las descargas de la voluntad que, paradójicamente, afectan a los seres más perezosos y contemplativos. Tales individuos se sienten a veces precipitados a la acción en virtud de una fuerza irresistible, como la flecha que sale disparada del arco. De pronto les llega «una loca energía» y descubren en su interior «un plus de valentía para realizar los actos más absurdos y con frecuencia hasta los más peligrosos» (151). El deleite que produce lo absurdo o lo gratuito hace añicos la pasividad de su vida indolente. Esto explica que el auténtico mal sea el que no busca una utilidad extrínseca, el que no persigue otro fin que su propia realización, el que carece de toda posible justificación, incluyendo la ausencia de todo disfrute. Schelling había captado ya esta idea: «Por muy poco familiarizado que se esté con los misterios del mal (porque pueden ignorarse con el corazón, pero no con la cabeza), sabemos que la corrupción más elevada es a la vez la más espiritual, y que con ella termina desapareciendo todo lo natural, hasta la sensibilidad y el placer; que éste se convierte en crueldad y que el mal demoniaco y diabólico es incluso más ajeno al goce que el bien». El mal al que canta Baudelaire con calculada ambigüedad no es el mal estúpido y banal del que hablará Hannah Arendt, sino el mal refinado, exquisito, satánico, que exige creatividad y amor al artificio, el mal que eleva el asesinato a la categoría de las bellas artes, el que halla su máximo deleite en el terror y la crueldad como forma de dominio supremo sobre el otro (80) y como forma de crear, si no un paraíso, al menos «un oasis en el desierto del tedio» (124). Desde esta lógica, «el mal que se conoce es menos horrible y está más cerca de la curación que el mal que se ignora» (644), pues aunque «no hay excusa alguna para ser malvado, tiene cierto mérito saber que uno lo es. Por el contrario, el vicio más imperdonable es hacer el mal por pura estupidez (169), el mal que aflora de la naturaleza depravada del hombre, como una descarga de su espontaneidad y de su verdadero carácter sin mediación alguna de su inteligencia ni de su voluntad.

Por eso, mientras en la Comedia humana de Balzac estas explosiones constituyen una muestra del poder del genio, en la obra de Baudelaire resultan sumamente peligrosas y hasta condenables, pues pertenecen al ámbito diabólico del azar, donde en una sola jugada se gana y se pierde todo y «se descubre un goce infinito en un solo segundo» (152). El ámbito de la moral, en cambio, se basa en la continuidad del hábito, en la lenta acumulación de fuerzas, en el equilibrio armónico entre deliberación y conducta. Estas explosiones entrañan,

además, el dolor que produce la ruptura y la vergüenza que acarrea la indiscreción. Rimbaud ligará una estética de la explosión con una moral de la renovación. Pero para Baudelaire estas descargas violentas significan una revelación extemporánea y traicionera de lo espiritual. Tales «liberaciones de una angustia», que suelen ser más frecuentes a la caída del sol y que parecen «los fuegos artificiales de la diosa Libertad», estallan como los faroles de gas «en los laberintos de piedra de la ciudad» (163). En esta honda dimensión el mal es «el absurdo que se instala en la inteligencia y la gobierna con una lógica terrible; la histeria que usurpa el lugar de la voluntad, la contradicción que se introduce entre los nervios y el espíritu del hombre desquiciado que acaba expresando su dolor por medio de la risa». Nadie ha captado ni descrito como Poe «todo lo imaginario que flota en torno al hombre nervioso y le conduce al mal» (345). El poeta y novelista norteamericano atribuía al «demonio de la perversidad» este conjunto de elementos perturbadores que se agitan en nuestro inconsciente e inspiran impulsos difíciles de definir. En Los sótanos del Vaticano, André Gide describe este comportamiento refiriéndose al personaje de Lafcadio, que se convierte de pronto en incendiario y asesino, sin ninguna razón aparente que lo explique. Tales actos no son, sin embargo, enteramente gratuitos y, pese a las consecuencias nocivas que acarrean al individuo que los ejecuta, presentan su propia lógica. Los psicoanalistas los encuadrarían en el proceso mental al que dan el nombre de autopunición: a través de él, los individuos se comportan como si quisieran castigarse para purgar una falta antigua y olvidada. En el lenguaje de Baudelaire responderían a la estrategia del verdugo de sí mismo o a la intervención de Satán o de la naturaleza depravada que actúa a través del cuerpo del poseso. Cuando estas explosiones no se producen, el sujeto conserva todo el encanto de esa enorme fuerza represada, como la mujer indolente y pletórica de sueños eróticos rezuma la posibilidad del goce.

Baudelaire asocia esta virtualidad con la felinidad donde nada sucede pero en la que todo (la agilidad de la carne, el enigma de la mirada, la electricidad del pelo) anuncia que algo podría suceder, que algo va a ocurrir: es el salto que parece estar gestándose en el gato perezoso cuyas uñas replegadas traslucen el terrible disparadero que retiene en su duermevela (61, 71 y 81). La intensidad se halla aquí dotada de una belleza remansada que enriquece lo real con el vislumbre de lo posible. Es como si dijera: «Mañana empieza la verdadera vida, pero el presente pertenece al ocio». Merced a esta virtualidad, el estancamiento entrevé una esperanza, la roca de granito, adormecida por el spleen en el fondo de un Sáhara, podría volver a cantar «bajo los rayos del poniente sol» (85). En este caso, la conclusión de Baudelaire es que la contemplación diaria de su lenta

muerte constituye un espectáculo lo suficientemente interesante como para mantener en vida a un sujeto. Ahora bien, una vez enunciada por el lenguaje poético, la irradiación del mal se convierte en objeto artístico y la «ironía» del masoquismo humano pierde su carácter ridículo y mordaz para alcanzar la dimensión sublime de la dignidad heroica. La fascinación que arruina al hombre y la sed de infinito que le consume son las mismas que provocaron la caída del «más sabio y bello de los ángeles» (120). Frente a la soledad imperturbable de Dios, «el gran solitario» a quien los sollozos de los mártires y de los ajusticiados se le antojan «una embriagadora sinfonía» (119), Lucifer, el príncipe del mal, va adquiriendo en la obra de Baudelaire un rostro cada vez más humano.

XVIII. Satán

Como el hombre había proyectado en él sus necesidades y rasgos desde la más remota antigüedad, el Diablo, antes que señor del mal, es príncipe del disfraz. Por eso aunque resulta difícil creer en su existencia, es muy fácil amarle (127): personifica todo lo que fascina más íntimamente al hombre: la lascivia, el goce sin esfuerzo, la rebeldía, la altivez y el orgullo. En última instancia, representa el complemento de Dios, con quien formaría un solo ser si el universo entero no se viera desgarrado por la tensión entre el bien y el mal. Dios necesita a Satán para mostrar su poder. Sin él los males del mundo recaerían sobre el Creador. Satán precisa de Dios para autoafirmarse frente a él, para que realice su sublime victimación. Pero ambos despiertan en el hombre idénticos sentimientos ambivalentes de temor y de admiración. Elegir a Satán no es romper el juego de la religión, pues éste pertenece a la misma escenografía bíblica que Dios y anuncia su presencia con idénticos truenos y relámpagos. Si Baudelaire reza a Satán es para concitar las iras de quienes siguen a Dios, para afirmar su individualidad única e irrepetible frente al Ser supremo, que es patrimonio común de todos los mortales. Pues, como pregunta Sartre, «¿quién es en el fondo Satán sino el símbolo de los niños desobedientes y enfurruñados que piden a la mirada paterna que les paralice en su esencia singular y hacen el mal en el marco del bien para afirmar su singularidad y lograr su consagración?». Como todo hombre ostenta la condición de hijo de Dios, afirmar la diferencia y la singularidad exige la elección de Satán, el que fue castigado por sus ansias de autoelevación, el patrono de los desterrados y de los malditos.

Este diablo judío y cristiano reúne muchos rasgos de la figura del embaucador, presente en la mitología de culturas tan dispares y lejanas como las indígenas norteamericanas, las germánicas, las africanas occidentales, y en algunos rasgos de personajes griegos imaginarios como Hermes y Prometeo. El embaucador puede ser el constructor del mundo o el ordenador del caos primigenio, el ladrón de la luz o del fuego, el fundador de las ciudades, el maestro de las técnicas y de las costumbres, el amante insaciable, el rebelde y el conocedor de lo oculto. Al principio, la palabra Satán significa «estorbo», «adversario en el campo de batalla», y muchas veces no se usa como nombre propio, sino como adjetivo aplicable a una especie de «fiscal» o «acusador» que denuncia con arte e

inteligencia los «fallos» de la «creación». En el Antiguo Testamento, Satán es una figura marginal. Aparece, por ejemplo, en el Libro de Tobías como el demonio Asmodeo que, enamorado de Sara, va matando sucesivamente a sus siete maridos durante la noche de bodas hasta la llegada de Tobías que, ayudado por el ángel Rafael, pone un final feliz a la historia. En otras ocasiones la palabra «demonio» hace referencia a los ídolos, a los legendarios habitantes del desierto e incluso a una plaga. Como jefe de los demonios o espíritus impuros, se le designa con los nombres de Diablo, Satán, Asmodeo, Azazel, Belcebú (señor de las moscas) y Belial (el impío). El nombre de Lucifer no aparece en la Biblia y el de Leviatán designa a un animal solapado como la serpiente, el cocodrilo o las bestias del mar. En el Libro de Job, Satán fiscaliza las conductas de los hombres y actúa con permiso o por encargo de Dios para probar a su siervo. Hasta el destierro babilónico, Israel vio el origen del mal en el corazón del hombre e incluso en Dios. Sólo en la época posterior al exilio, el judaísmo primitivo encontró inconcebible que Yahvé estuviera implicado en el mal y en el pecado del hombre y levantó el acta de nacimiento de un culpable cómodo que exoneraba a Dios. Precisamente fueron los cristianos quienes dieron protagonismo al príncipe de las tinieblas, hasta que en el siglo xiii el cuarto Concilio de Letrán terminó declarando que el Diablo y los demás demonios habían sido creados buenos por Dios pero se volvieron malos y tentaron al hombre. Con todo, la figura de Satán no forma parte de la autocomprensión esencial de Jesús ni es necesaria para que los cristianos accedan a él. Jesús anunció a Dios, no a Satán, porque lo verdaderamente portentoso no es la taumaturgia de Jesús o de Satán, sino el milagro que supone la encarnación de Dios en un hombre.

Frente a la crítica ilustrada que había eliminado la figura del diablo y frente a Kant que había equiparado el «mal radical» a lo que Lutero había llamado «el apego invencible que tiene el individuo a su propio yo», el romanticismo acabó testificando la imposibilidad de extirpar el mal por ser un componente irreductible de la realidad cuyo reconocimiento constituye un factor indispensable en el proceso de desarrollo que lleva al individuo desde la despreocupada inocencia de la infancia a la conciencia desgarrada que exigen la comprensión madura del mundo y el enfrentamiento con éste. Como quiera que el artista quedó al margen del nuevo orden burgués y que la exploración de este territorio incógnito fue relegada al ámbito literario, la poesía y la novela tendieron a considerar al régimen imperante como lo radicalmente otro e inhumano, juzgando «ingenua» su confianza en la razón y en el progreso, y «satánica» la organización de la vida social basada en el comercio, «la forma

más baja y servil del egoísmo» (639). Para Baudelaire, por ejemplo, los defensores de un orden basado en los valores ilustrados eran víctimas de las dos estrategias más eficaces del Diablo: hacer creer que no existe (169) y persuadir a los hombres de que se dejen guiar por su «buen corazón» (633). Por el contrario, la rehabilitación de la figura del Diablo venía a descargar al hombre del peso de ser el causante único del mal y a restablecer la dignidad del individuo. Se evoca al Demonio, como ha apuntado Félix Duque, para que se enfrente al monstruoso reduccionismo de la Razón y permita la disculpa de Eva: «la serpiente me tentó». Cuando el peso de la culpa resulte irresistible, como en el caso de Baudelaire, su exoneración se hará a costa de la dignidad del hombre, convertido en marioneta cuyos hilos son movidos por el Diablo (43).

La ambigüedad del Satán que describe Milton en su Paraíso perdido se debe a esta confluencia de rasgos y funciones, y ello permitió a los románticos desechar la interpretación tradicional que reducía el poema a una versificación de la teodicea protestante, y resaltar la dimensión prometeica del ángel rebelde, a quien sólo la mala suerte convirtió en prototipo del caído (120) y a quien no cupo más opción que personificar la inversión de Dios y proclamar: «Mal, sé tú mi bien». La terrible tragedia de Satán es un rayo que ilumina a este príncipe de las tinieblas «por lo mucho que ennoblece su derrota al vencido», mientras que las armas que utiliza el Dios de Milton «están marcadas (como pensaba Shelley) por lo mucho que deshonra la victoria al vencedor». El Satán de Goethe que vemos en las ilustraciones de Delacroix, tan distinto de los demonios oscuros, grotescos, como murciélagos aplastados que aparecen en el infierno de Dante, es la máscara que usa el autor para expresar sus ideas, y el Satán de Byron es un disfraz satírico bajo el cual un impetuoso aristócrata que ha huido de su patria, se burla con sarcasmo de la hipocresía social de la que dice ser víctima. En la novela de Cazotte, El diablo enamorado, el papel del embaucador se hace más evidente: Satán toma aquí la forma de la seductora Biondetta, que se convierte en un enorme camello en cuanto logra que Álvaro le declare su total entrega: «¡Oh mi querido Belcebú, yo te adoro!» (63, 395 y 627). El público del siglo xix estaba, además, acostumbrado a ver a Mefistófeles en los escenarios de los teatros. En las óperas de Berlioz, de Gounod y de Boito, por ejemplo, se presentaba con calzas ceñidas, esclavina y una gorra pequeña estilo Enrique III, y en un poema de Gautier aparecía con un bigotito a la moda del Segundo Imperio, con botas y fusta. No le importaba al príncipe del mal mostrarse en obras más frívolas, como en La bella de dorados cabellos, en cuya escena final un hada «con alas de gasa» le pisaba la cabeza entre el estrépito de los platillos de la orquesta (74). También Baudelaire recoge estos ejemplos en sus versos e

incluso a veces presenta al Diablo con los atuendos más estrambóticos. En «Las tentaciones», el amor, el dinero y la gloria están personificados por dos demonios y una diablesa que forman una de esas estampas medievales tan apreciadas por los románticos (161-162); y en «El jugador generoso» Satán regenta un elegante garito en el sótano de un bulevar de París (169-170). El poeta destaca el tono sarcástico de este «satanismo jocoso» (644) como queriendo advertirnos que el «verdadero» Satán, el suyo, no admite descripción alguna que vaya más allá de su «enorme tamaño» (Trismegisto). En «El imprevisto» ya sólo muestra su risa inconfundible y habla en nombre de Dios (92), y en un memorable soneto describe Baudelaire su proceso de seducción:

Sin cesar el Demonio a mi lado se agita

y flota en torno a mí como un aire impalpable;

me lo trago y percibo que quema mis pulmones

llenándolos de un ansia sempiterna y culpable.

Sabiendo cuánto amo el arte toma a veces

la forma de una bella mujer muy seductora,

y recurriendo al tedio como especial excusa

acostumbra mis labios a filtros infamantes.

Apartándome de los ojos de Dios me lleva al centro

de los llanos del Tedio, profundos y desiertos,

jadeante y rendido de incurable cansancio,

y pone ante mis ojos de confusión repletos

vestiduras manchadas, heridas entreabiertas

y el sangriento aparato de la cruel Destrucción. (111)

Lo demoniaco está en el ambiente. Es imposible no respirarlo. Antes de precipitarse en el abismo, el infortunado cree estar ascendiendo a la cima del ideal estético dada la vinculación baudelairiana entre hipersensualismo y espiritualidad. Pero la identificación Demonio-arte-mujer-tedio-destrucción se reduce siempre al binomio amor-muerte, auténtica obsesión del poeta que relega la intervención de Satán a un plano secundario. En el poema que sigue a éste en la ordenación de Las flores del mal, Satán ha desaparecido y la atmósfera enrarecida y asfixiante que sugería el soneto anterior se retoma ahora para describir un dibujo al gusto modernista que responde a una estética de lo macabro similar a la de Salomé de Oscar Wilde. Sobre un lecho que fue sede de antiguos deleites yace una mujer, cuya cabeza, separada del tronco, reposa en la mesilla de noche. Todo sugiere el crimen pasional de un marido despechado que consuma su maldad con el beso necrofílico. La voluptuosidad desempeña ahora el papel tentador del Demonio hasta el extremo de que su exaltación adquiere en el poema siguiente la dimensión de un verdadero culto pagano: la Voluptuosidad se ha convertido en una diosa y a ella reza su adorador pidiendo que caldee su espíritu aterido (111-112). La equivalencia Satán-Voluptuosidad revela ahora todo su significado. Por fin sabemos que el Diablo de Baudelaire no se esconde bajo la capa invisible aunque material de un gas sutil y pernicioso. Su residencia habitual está mejor oculta: se encuentra en las almas; su reino es el de las monstruosidades que anidan en los niveles más hondos de la psique. En el Caín de Byron, Lucifer explica al asesino que la serpiente que tentó a sus padres no era sino un simple animal que despertó en ellos al demonio que dormía en su interior. En efecto, los tres personajes clásicos de la escena de la caída son, en realidad, tres aspectos del propio hombre: la imaginación, que es castigada, la voluptuosidad o concupiscencia, es decir, su parte femenina personificada por Eva, que es pecaminosa, pero que por la gracia divina podría transformarse en Sabiduría hecha carne, y, por último, su parte viril, la voluntad, única responsable del verdadero pecado por consentir en los deleites a los que se rinde la parte femenina tentada por la serpiente. Quien firma un pacto con la imaginación (serpiente) para ahuyentar ese tedio que «sueña con cadalsos mientras se fuma una pipa» (43), entra en un mundo donde lo posible ya no tiene límites ni el mal dispone de frenos. El proceso de degradación sigue inexorable su propia dinámica sin la necesidad de intervenciones externas. No es el Diablo quien recurre al amor carnal y sádico como suprema tentación del hombre, sino que es ese amor el que evoca la figura tradicional del diablo para convertirlo en su propia alegoría. «Si hubiera de representar el amor (explica Baudelaire), creo

que lo pintaría como un demonio ojeroso por el libertinaje y el insomnio, arrastrando unas ruidosas cadenas en sus tobillos, como un fantasma o un condenado a galeras, esgrimiendo en una mano un frasco de veneno y en la otra el puñal ensangrentado del crimen» (405). Y acentuando esta interiorización del mal y desechando otras presentaciones pintorescas de Satán, declara: «Maturin, Byron y Poe han expresado admirablemente la parte blasfema de la pasión; han proyectado fulgores espléndidos, deslumbrantes, sobre el Lucifer latente que está entronizado en todo corazón humano» (483). Lingüísticamente, además, lo demoniaco se independiza de Satán y pasa a designar toda la maldad de que es capaz el hombre. Cabe observar que este proceso de interiorización del mal que realiza el romanticismo es paralelo al proceso de rehabilitación de la figura del Diablo, que surge ahora como dandy supremo y prototipo de la hermosura viril porque su trágica desgracia, su «ambición tenebrosamente reprimida», añade al ideal de Belleza esa melancolía que representa uno de sus mejores adornos (626).

A esta imagen de Satán, símbolo de la dignidad injustamente herida, capaz de «dar al proscrito esa mirada serena y arrogante en torno al cadalso que condena a un pueblo entero» (120), se dirige el poeta tras la dolorosa experiencia de la mujer y el fracaso del paraíso artificial. Pero sus letanías a Satán no hacen sino invertir el destinatario de la plegaria a Dios que abría la primera sección de Las flores del mal. Con una gran diferencia: el «Dios escondido» al que reza Baudelaire se hunde en las profundidades del misterio y está tan lejos del hombre que no puede ayudarle. Satán, por el contrario, es el héroe del individualismo, la encarnación del «gusto por el infinito» y de esa sed de nuevos conocimientos y experiencias que pueden aventar el spleen. Auténtico ángel de la guarda que «oculta los precipicios al sonámbulo que vaga por el borde del edificio» (120), este ser sobrenatural y etéreo es, sobre todo, el demonio del conocimiento. Baudelaire le atribuye incluso la esperanza que abriga el hombre, a pesar de su absurdo, de una existencia más allá de la muerte donde «el Árbol de la Ciencia extienda sus ramas como un Templo nuevo» (120).

Naturalmente, este satanismo de Baudelaire es una concesión literaria al gusto de la época. Su importancia (como sugiere Benjamin) radica exclusivamente en ser «la única cuestión en la que Baudelaire estaba dispuesto a mantener una postura inconformista». El poeta sabe que su rebelión, como la de Satán, está condenada al fracaso. Pero le queda el consuelo del orgullo digno, y a él se entrega Baudelaire contraponiendo a las dos razas cuyo enfrentamiento constituye el trágico nudo de la historia: la de Abel, los adoradores de Dios, los agraciados,

las gentes de orden que proliferan y multiplican sus ganancias, y la de Caín, los adoradores de Satán, desheredados, infecundos y malditos (119-120). Esta dualidad irreconciliable hace que ni el Ángel caído ni el Dios oculto sean salvadores o redentores definitivos. Si hay en Baudelaire una impostura del satanismo es porque no cree en la posibilidad de lo divino, cosa que se hace especialmente patente en los poemas relativos a la muerte donde ésta aparece como «la última esperanza» después de haber representado a lo largo del libro el papel de la terrible fatalidad (122). El poeta puede soñar aquí con un limbo («borde», «franja», «límite»), descanso eterno del inocente, tan opuesto a las torturas de la vida como a la beatitud de un más allá irreal e inaccesible. Soñar con ese limbo es renunciar con idéntico desdén al paraíso de Milton y al infierno de Dante, excluirlos como representaciones desgastadas y en desuso de una esperanza y de un terror igualmente vanos. Si hubiera salvación en un más allá, ésta tendría que ofrecer la vertiginosa promesa de un Ignoto radical que hiciese insignificantes todas las deficiencias del conocimiento y de la realidad.

Exiliado del cielo de Lamartine y del rutilante infierno donde se solazaban Musset y Gautier, como discípulos de Byron, Baudelaire toma posesión de esta franja que bordea el Erebo, desde la que aún puede vislumbrarse el cielo. No es el purgatorio, sino un paisaje gris lunar adonde llegan de cuando en cuando los fulgores espectrales de «una aurora boreal cuyos rosados haces parecen los destellos de unos fuegos artificiales» lanzados desde el infierno (182). La Muerte (masculinizada, convertida en un «viejo capitán» de barco) con su tremenda verdad poética, acaba prometiéndolo todo al riesgo de la Nada, asegurando lo Nuevo a costa de lo Ignoto (124). Poco importa que Baudelaire se quede en el borde, en el limbo, y no nos describa la inmersión en el abismo. La muerte es un «sol nuevo» cuyos rayos podemos entrever en el crepúsculo del poemario. Pero Baudelaire, como Poe en las Aventuras de Gordon Pym cuando pone punto final a la narración en el momento en que la canoa del protagonista se precipita por una catarata, no quiso fantasear respecto a lo que nos aguarda en el fondo de ese abismo. Prefirió soportarlo como una especie de enigma, como un secreto ancestral que se olvidó para siempre.

Cronología

1821 Nace Baudelaire en París. Mueren Napoleón y John Keats. De Quincey pub
1822 Rebelión de un grupo de griegos contra la ocupación turca. Matanza de Quí
1823 Byron participa en la lucha de liberación griega.
1824 Mueren Byron y Géricault. Manzoni publica la primera parte de Los novios.
1825 Mueren David y Saint-Simon.
1827 Muere el padre de Baudelaire dejando una discreta herencia. Muere Laplace
1828 La madre de Baudelaire contrae matrimonio con el comandante Aupick. Mu
1829 Braille crea su sistema de escritura para ciegos.
1830 Se recrudece el absolutismo del rey francés Carlos X, sucesor de su hermano
1831 Insurrección de los obreros de la seda en Lyon, que es ocupada militarmente
1832 Muere Goethe. Aupick es destinado a Lyon, donde se traslada con su mujer
1833 Balzac publica Eugenia Grandet. Baudelaire es internado en el Colegio Real
1834 Balzac publica Papá Goriot. Mendelssohn estrena la Sinfonía italiana. Fin de
1835 Complot republicano que culmina con un atentado contra Luis Felipe. Strau
1836 Aupick asciende a general y se traslada a París con su familia. Baudelaire es
1837 Mueren Pushkin y Fourier.
1838 Luis Felipe patrocina una expedición científica al Polo Sur. Stendhal publica
1839 Aumentan las aficiones literarias de Baudelaire. Lee a Sainte-Beuve, a Cher
1840 Baudelaire se matricula en la Facultad de Derecho. Primeras amistades litera
1841 Conoce a Nerval y a Balzac. Primeras publicaciones anónimas o en colabora
1842 Comte publica el Curso de Filosofía Positiva. Muere Stendhal. Baudelaire a
1843 Baudelaire es obligado a ser administrado por su padrastro. Escribe con Pra
1844 Alarmada por sus deudas, su madre logra que el notario Ancelle le administ
1845 Merimée publica Carmen. Relaciones tirantes de Baudelaire con su padrastr
1846 Sus artículos son cada vez más mordaces; en el Salón de 1846 defiende a De
1847 Marx y Engels publican su Manifiesto Comunista. Crisis del comercio mund
1848 Una mala coyuntura económica agudiza en Francia los problemas sociales y
1849 Hippolyte Fizeau mide la velocidad de la luz. Muere Poe. Baudelaire hace a
1850 Muere Gay-Lussac. Baudelaire vuelve a París aquejado por la sífilis. Publica
1851 León Foucault demuestra la rotación de la tierra con su péndulo. Melville pu
1852 Luis Napoleón se autoproclama emperador con el nombre de Napoleón III.

1853 Gobineau, ideólogo francés, trata de demostrar la superioridad de la raza ge
1854 Muere Lamennais. Guerra en Crimea entre rusos y turcos. Baudelaire empie
1855 Baudelaire publica tres artículos sobre la Exposición Universal que se celeb
1856 Muere Heine en París. Flaubert empieza a publicar Madame Bovary y Baud
1857 Muere Musset. Millet expone sus cuadros donde exalta a los campesinos. Ba
1858 Napoleón III se une al Piamonte en la guerra contra Austria. Pasteur refuta l
1859 Gaston Planté inventa la primera batería eléctrica. Muere Tocqueville. Darw
1860 Etienne Lenoir patenta el primer motor de combustión interna utilizable. Ba
1861 Napoleón III quiere establecer en Méjico un Imperio católico bajo la hegem
1862 Claude Bernard descubre la función de los nervios vasomotores. Victor Hug
1863 Muere Delacroix. Renan publica su Vida de Jesús. Manet expone La merien
1864 Napoleón III retira su apoyo a Maximiliano, emperador de Méjico, que cae
1865 Muere Proudhon. Fin de la guerra de secesión americana. Lewis Carroll pub
1866 Los franceses abandonan Méjico. Offenbach estrena La vida parisiense. Bau
1867 Muere Ingres. Mallarmé acaba Hérodiade, Marx empieza a publicar El capit

Bibliografía

Adam, A., Edición de Les fleurs du mal, París, Garnier, 1961.

Aguettant, L., Baudelaire, París, Éditions du Cerf, 1978.

Aressy, L., Les dernières années de Baudelaire, París, Jouve, 1947.

Austin, Ll. J., L'Univers poétique de Baudelaire. Simbolisme et Symbolique, París, Mercure de France, 1956.

Azúa, F. de, Conocer Baudelaire y su obra, Barcelona, Dopesa, 1978. Baudelaire y el artista de la vida moderna, Pamplona, Pamiela, 1991.

Balakian, A., El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama, 1967.

Bandy, W. T., y Pichois, C., Baudelaire devant ses contemporains, París, Ed. du Rocher, 1957.

Barja, J., «La palabra de cruce», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 10-17.

Bassim, T., La femme dans l'oeuvre de Baudelaire, Neuchâtel, La Baconnière, 1975.

Bataille, G., La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1971.

Béguin, A., El alma romántica y el sueño (Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa), Méjico, F.C.E., 1978.

Benjamin, W., Iluminaciones 2. (Baudelaire), Madrid, Taurus, 1980. Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, París, Payot, 1982.

Benouville, G. de, Baudelaire, le trop chrétien, París, Grasset, 1936.

Berman, M., Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1976.

Bernard, S., Le poème en prose de Baudelaire à nos jours, París, Nizet, 1959.

Bersany, L., Baudelaire et Freud, París, Seuil, 1981.

Billy, A., La Présidente et ses amis, París, Flammarion, 1945.

Blanchot, M., La part du feu, París, Gallimard, 1939. Le sadisme de Baudelaire, París, Corti, 1948.

Blondin, A., Baudelaire, París, Hachette, 1961.

Bonnefoy, Y., L'acte et le lieu de la poésie, París, Mercure de France, 1958. L'improbable, París, Mercure de France, 1971.

Bopp, L., Psychologie des Fleurs du mal, 4 vols., Ginebra, Droz, 1964-1969.

Borgal, C., Baudelaire, París, Éditions Universitaires, 1967.

Bos, Ch. du, Approximations, París, Fayard, 1965.

Brombert, V., Études baudelairiennes, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.

Bush, W., Regards sur Baudelaire, París, Minard y Union Général d'Éditions, 1975.

Butor, M., Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire, París, Gallimard, 1961. Sobre literatura I, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Calatrava, J., «Baudelaire, pintor de la vida moderna», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 54-62.

Cernuda, L., Poesía y literatura II, Barcelona, Seix Barral, 1964.

Crépet, E., Charles Baudelaire, París, Messein, 1907.

Chambers, R., Mélancolie et opposition, París, Corti, 1987.

Decaunes, L., Charles Baudelaire, París, Seghers, 1952.

Duque, F., «Diabolus in corpore. El cristianismo exacerbado de Baudelaire» en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, 44-53.

Emmanuel, P., Baudelaire, París, Desclée de Brower, 1967.

Ferran, A., L'esthétique de Baudelaire, París, Nizet, 1968.

Fondane, B., Baudelaire et l'expérience du gouffre, París, Seghers, 1947.

Friedrich, H., Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días, Barcelona, Seix Barral, 1959.

Fumet, S., Nôtre Baudelaire, París, Plon, 1926.

Gandy, W. T. y Pichois C. (eds.), Baudelaire devant ses contemporains, París, Ed. du Rocher, 1957.

Gautier, T., Baudelaire por Gautier, Madrid, Ors, 1974.

Gil de Biedma, J., El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980.

Giusto, J. P., Charles Baudelaire. Les fleurs du mal, París, P.U.F., 1984.

Gómez de la Serna, R., «El desgarrado Baudelaire», Efigies, Madrid, Aguilar, 1960.

González Ruano, C., Baudelaire, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

Guereña, J. L., «Acercamiento a Baudelaire», introducción a Las flores del mal, Madrid, Visor, 1982.

Hassine, J., Essai sur Proust et Baudelaire, París, Nizet, 1979.

Hauser, A., Historia social de la literatura y el arte, vol. 3, Barcelona, Labor, 1974.

Hervás, R., Introducción a Las flores del mal, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1974.

Hubert, J. D., L'esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambigüité poétique, Ginebra, Droz, 1953.

Jouve, P. J., Le tombeau de Baudelaire, Neuchâtel, La Bacconière, 1942.

Kempf, R., Dandies, Baudelaire et Cie, París, Seuil, 1977.

Laforgue, R., L'échec de Baudelaire. Étude psychoanalytique, Ginebra, Mont-Blanc, 1973.

Lázaro, A., «El poeta de Las flores del mal», introducción a Las flores del mal, Madrid, Edaf, 1973.

Leakey, F. W., Baudelaire and Nature, Manchester University Press, 1969.

Lemaître, H., La poésie depuis Baudelaire, París, Armand Colin, 1993.

Lévy, B. H., Los últimos días de Charles Baudelaire, Barcelona, Ediciones B, 1989.

Lisciani-Petrini, E., «Baudelaire: invitación a la música tras la muerte del gran Pan», «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 18-27.

López Castellón, E., Edición de Las flores del mal, Madrid, P.P.P. Ediciones, 1988. Edición de Los paraísos artificiales, El vino y el hachís y La Fanfarlo, Madrid, Yerico, 1990. Edición de Pequeños poemas en prosa, Madrid, Yerico, 1990.

Lloyd, R., Baudelaire's literary criticism, Cambridge University Press, 1981.

Martínez Sarrión, A., Edición de Las flores del mal, Madrid, Alianza, 1982. Edición de Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos, Madrid, Visor, 1983.

Martino, P., Parnasse et Symbolisme, París, Colin, 1947.

Massin, J., Baudelaire entre Dieu et Satan, París, Julliard, 1945.

Mauclair, C., La vida amorosa de Baudelaire, Madrid, Oriente, 1929.

Mauron, Ch., Le dernier Baudelaire, París, Corti, 1960. Des métaphores obsédants au mythe personnel, París, Corti, 1963.

Milner, M., Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe!, París, Plon, 1967.

Moss, A., Baudelaire et madame Sabatier, París, Nizet, 1978; Baudelaire et Delacroix, París, Nizet, 1973.

Neumeister, S., «El balcón», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 28-33.

Olcina, E., Presentación de El spleen de París, de Baudelaire, Barcelona, Fontamara, 1984.

Peyre, H., Connaissance de Baudelaire, París, Corti, 1951.

Peyre, H. (edit.), Baudelaire. A collection of critical essays, Prentice-Hall, Englewood-Cliffs, 1963.

Pia, P., Baudelaire par lui même, París, Seuil, 1952.

Pichois, C., Le vrai visage du géneral Aupick, París, Mercure de France, 1965. Baudelaire à Paris, París, Hachette, 1967. Baudelaire. Études et témoignages, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.

Pichois, C., y Ziegler, J., Baudelaire, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

Pizza, A., «Hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 34-43.

Pommier, J., La mystique de Baudelaire, París, Belles Letres, 1932. Dans les chemins de Baudelaire, París, Corti, 1945.

Porché, F., Baudelaire, historia de un alma, Barcelona, Losada, 1949. Baudelaire et la Présidente, París, Gallimard, 1959.

Poulet, G., Études sur le temps humain, París, Plon, 1950. La poésie éclatée. Baudelaire/ Rimbaud, París, P.U.F., 1980.

Poulet, G. y Kopp, R., Qui était Baudelaire?, Skira, Ginebra, 1969.

Prévost, J., Baudelaire. Essai sur l’inspiration et la création poetique, París, Mercure de France, 1953.

Proust, M., «A propos de Baudelaire», en Chroniques, París, Gallimard, 1927. «Sainte-Beuve y Baudelaire», en Ensayos Literarios (Contra Sainte-Beuve), 2 vols., Barcelona, Edhasa, 1971.

Pujol, C., Edición de Las flores del mal, Barcelona, Planeta, 1984. Edición de Escritos sobre literatura, de Ch. Baudelaire, Barcelona, Bruguera, 1984.

Quesnel, M., Baudelaire solaire et clandestin, París, P.U.F., 1987.

Raymond, M., De Baudelaire al surrealismo, Madrid, F.C.E., 1960.

Raynaud, E., Baudelaire et la religion du dandysme, París, Mercure de France, 1918. Charles Baudelaire, París, Garnier, 1922.

Richard, J. P., Poésie et profondeur, París, Seuil, 1955.

Richer, J. y Ruff, M. A., Les derniers mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses oeuvres, París, Nizet, 1976.

Riffaterre, M., Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976.

Rincé, D., Baudelaire et la modernité poétique, París, P.U.F., Que sais je?, 1955. Baudelaire, Les fleurs du mal et autres écrits, París, Nathan, 1983.

Ruff, M. B., Baudelaire, l'homme et l'oeuvre, París, Hatier, 1955. L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, París, A. Colin, 1955.

Sartre, J.-P., Baudelaire, Madrid, Alianza, 1984.

Seillère, E., Baudelaire, París, A. Colin, 1931.

Solana, G., Edición de Salones y otros escritos sobre arte, de Ch. Baudelaire, Madrid, Visor, 1996.

Soupault, Ph., Baudelaire, París, Rieder, 1931.

Starobinski, J., La melancolie au miroir, París, Julliard, 1989. Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des lumières, París, Gallimard, 1989.

Teister, K. (ed.), The Flâneur, Londres-Nueva York, Routdledge, 1994.

Teuber, B., «Imitatio mali», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 63-71.

Todó, L., El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna, Barcelona,

Montesinos, 1987.

Valéry, P., «Situation de Baudelaire», Oeuvres, I, París, Gallimard, 1958.

Valverde, J. M.a, Edición de La Fanfarlo, de Ch. Baudelaire, Barcelona, Montesinos, 1981.

Varios, Baudelaire, París, Hachette, 1961.

Varios, Baudelaire devant ses contemporaines, París, Union Général d'Éditions, 1967.

Varios, Regards sur Baudelaire, París, Lettres Modernes, 1974.

Verjat, A., Edición de Pequeños poemas en prosa, de Ch. Baudelaire, Barcelona, Bosch, 1975.

Vier, J., Substance et poésie des Fleurs du mal, Ginebra, Droz, 1959.

Vitiello, V., «Final», en «Baudelaire», Sileno, 1, 1996, pp. 72-83.

Vivier, R., L'originalité de Charles Baudelaire, París, Renaissance du Livre, 1926.

Zilberberg, C., Une lecture des Fleurs du mal, París, Mame, 1973.

HISTORIA DEL PENSAMIENTO Y LA CULTURA

VER TÍTULOS EN LA WEB